

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

**La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto
artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Dolores Cisneros Sola

Directores

**Yvan Nommick
Elena Torres Clemente**

Madrid 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

LA OBRA PARA VOZ Y PIANO DE MANUEL DE FALLA:
CONTEXTO ARTÍSTICO-CULTURAL, PROCESO
CREATIVO Y PRIMERA RECEPCIÓN

AUTORA: MARÍA DOLORES CISNEROS SOLA

DIRECTORES: DR. YVAN NOMMICK

DRA. ELENA TORRES CLEMENTE

Madrid, 2018

Imagen de cubierta:

Soneto a Córdoba, manuscrito LXXII A2, p. 1. Archivo Manuel de Falla.

LA OBRA PARA VOZ Y PIANO DE MANUEL DE FALLA:
CONTEXTO ARTÍSTICO-CULTURAL, PROCESO
CREATIVO Y PRIMERA RECEPCIÓN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

LA OBRA PARA VOZ Y PIANO DE MANUEL DE FALLA:
CONTEXTO ARTÍSTICO-CULTURAL, PROCESO
CREATIVO Y PRIMERA RECEPCIÓN

AUTORA: MARÍA DOLORES CISNEROS SOLA

DIRECTORES: DR. YVAN NOMMICK

DRA. ELENA TORRES CLEMENTE

Madrid, 2018

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar, en primer lugar, mi más profundo agradecimiento a los directores de esta tesis doctoral, la Dra. Elena Torres Clemente, profesora de Ciencias e Historia de la Música de la Universidad Complutense de Madrid y el Dr. Yvan Nommick, catedrático de la Université Paul-Valéry Montpellier 3. Sin sus enseñanzas, consejos y valiosas aportaciones no habría podido llevar a cabo la presente tesis. Igualmente debo agradecerles su aliento constante durante todos estos años, su dedicación incondicional y su comprensión en cada momento de esta investigación.

Asimismo, he de agradecer al Archivo Manuel de Falla, en especial a su gerente, Dña. Elena García de Paredes, a Dña. Concha Chinchilla y Dña. Aurora Fernández por haber hecho más fácil la consulta de todos los fondos y la reproducción de los documentos incluidos en esta investigación.

Debo también mi agradecimiento a diversas personas e instituciones que han contribuido a lo largo de estos años a la realización de esta tesis doctoral. En primer lugar merece mi reconocimiento el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid que en todo momento ha facilitado el desarrollo de este trabajo. También quiero recordar a Elena Diego y a la Fundación Gerardo Diego; a Antonio González Lejárraga y M^a Luz González Peña, directora del Centro de Documentación y Archivo de SGAE y al Departamento de Musicología de la Universidad de Granada.

Deseo hacer una mención especial a Francisco Ruiz Montes por su amistad e inestimable ayuda en cuestiones musicales, a Laura Santana Burgos por su ánimo constante a lo largo de los años y a Dácil González Mesa por su bondad y generosidad durante todo este camino.

Por último, expreso mi gratitud más sentida a mi familia: a mis queridos padres Antonio y M^a Dolores, por su apoyo y por ser ejemplos de tenacidad y constancia; a mi hermano Juan Manuel por estar siempre a mi lado; a Encarnación y Aurora por su ayuda familiar; y gracias infinitas a mi abuela, mi mayor ejemplo de vida.

Y por su puesto, gracias a Francisco por reconfortarme en las horas de trabajo que han acompañado a nuestro proyecto vital y a Lola y a Pablo, por todo.

ÍNDICE

RESUMEN.....	15
CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	19
ABREVIATURAS Y SIGLAS	21

INTRODUCCIÓN.....	23
- Planteamiento del tema.....	23
- Estado de la cuestión.....	24
- Objetivos científicos.....	29
- Estudio y tratamiento de las fuentes	31
- Metodología.....	35
- Estructura del trabajo.....	37

CAPÍTULO I. LAS CANCIONES DE JUVENTUD39

Introducción	41
1. Contexto artístico-musical de las canciones de juventud de Manuel de Falla	47
2. Fundamentos estéticos de las primeras canciones de Manuel de Falla: la literatura romántica y costumbrista	56
2.1. La importancia de la literatura en sus primeras obras vocales	57
3. La traslación del ritmo poético al parámetro musical en las canciones de juventud.....	69
3.1. Los textos y las modificaciones textuales	69
3.2. Propuesta metodológica	76
3.3. La convergencia entre la línea melódica y los versos	80
3.4. De la yuxtaposición al dinamismo	84

4. El estilo de las canciones de juventud	87
4.1. La forma	87
4.2. La vocalidad en las obras para voz y piano de juventud	94
4.3. El acompañamiento pianístico de las canciones	96
4.3.1. Armonía y tipos de acordes	97
4.3.2. Figuras retóricas en las canciones de juventud y el acompañamiento como generador de ideas	100
5. La edición de las obras de juventud	103
5.1. <i>Tus ojillos negros</i> : el éxito y las ediciones fraudulentas	104

CAPÍTULO II. TROIS MÉLODIES..... 111

SECCIÓN I: MANUEL DE FALLA EN PARÍS: CONTACTOS ARTÍSTICO-MUSICALES EN TORNO A 1909	114
1. La relación de Manuel de Falla y Ricardo Viñes	117
2. El contacto con los compositores franceses y su influencia en las <i>Trois Mélodies</i> . Los <i>Apaches</i>	120
3. Las dedicatorias de las <i>Trois Mélodies</i> , reflejo de su vida en París	124
4. Las <i>Trois Mélodies</i> dentro de la producción para voz y piano de Manuel de Falla.....	131
5. Nuevas experiencias en el estudio de la prosodia francesa.....	133
6. La inmersión de Falla en la música debussiana: experiencias previas a las <i>Trois Mélodies</i>	136

SECCIÓN II: GÉNESIS Y ANÁLISIS MÚSICO-TEXTUAL DE LAS TROIS MÉLODIES	147
1. De Francia a España. La composición de las <i>Trois Mélodies</i> contada por Falla.....	147
2. Los textos de las <i>Trois Mélodies</i>	150
2.1. Gautier y la importancia de la elección textual	150
2.2. El tratamiento de los textos	154
2.2.1. «Les Colombes»	156
2.2.2. «Chinoiserie».....	162
2.2.3. «Séguidille».....	166
3. Los manuscritos de las <i>Trois Mélodies</i> . Del estudio a la música.....	170
3.1. Las fases de la composición	172

3.2. Los consejos de Claude Debussy sobre «Chinoiserie»	176
3.3. Forma y armonía.....	183
3.3.1. «Les Colombes»	184
3.3.2. «Chinoiserie».....	186
3.3.3. «Séguidille».....	187
3.4. Análisis armónicos y modales para las <i>Trois Mélodies</i>	190
3.4.1. Estudio de cadencias y escalas orientales	190
3.4.2. Estudio de la formación de acordes	199
3.5. Planteamientos melódicos	201
3.5.1. El juego de alturas en «Chinoiserie» y «Séguidille»	202
 SECCIÓN III. EDICIÓN Y PRIMERA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS	205
1. La edición de las obras.....	205
2. El estreno de las <i>Trois Mélodies</i> y sus primeras interpretaciones en Francia y España ...	206
3. Más allá de las <i>Trois Mélodies</i> : Falla difusor de la música de Debussy y de la música moderna francesa.....	211
 CAPÍTULO III. SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS	215
 SECCIÓN I: MANUEL DE FALLA Y LA MÚSICA POPULAR.....	219
1. Contexto	219
1.1. El origen de la composición de las <i>Siete canciones populares españolas</i>	223
2. Fundamentos teóricos	225
2.1. En busca del lied hispánico, a partir de los postulados de Pedrell	225
2.2. Hacia una revisión del magisterio de Pedrell: explorando «la voz del pueblo»	227
3. Falla y la música popular.....	237
3.1. El documento popular en los escritos fallianos. Los postulados en torno a la cita. Revisión historiográfica	237
3.2. La influencia de los cancioneros en la mecánica del proceso creativo	239
3.3. Las fuentes de inspiración de las <i>Siete canciones populares españolas</i>	241
 SECCIÓN II: DE LA RECREACIÓN A LA REINVENCIÓN DE LA MÚSICA POPULAR EN LAS <i>SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS</i>	248

1. Los manuscritos. Estudio del proceso creativo.....	248
1.1. Elementos de simbiosis entre la música lírica y la popular: los perfiles melódicos	253
1.2. Las fuentes literarias	258
1.3. Los acompañamientos pianísticos.....	264
1.3.1. «La nana»: la creación de un acompañamiento <i>ex novo</i>	268
1.3.2. Reinención del acompañamiento pianístico	270
1.3.3. Escritura pianística cercana a la fuente de inspiración	282
2. Forma y armonía en las <i>Siete canciones populares españolas</i>	286
2.1. La forma de las canciones	286
2.2. La armonía	296
2.2.1. La influencia de la música francesa en las <i>Siete canciones populares españolas</i>	305
2.2.2. Los principios de <i>L'acoustique nouvelle</i> y el fenómeno de la superposición de acordes	308
SECCIÓN III: MANUEL DE FALLA Y LA DIFUSIÓN DE LAS <i>SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS</i>	312
1. El estreno de las <i>Siete canciones</i> en el Ateneo de Madrid	316
2. La recepción de la crítica	318
3. La edición de las <i>Siete canciones populares españolas</i>	322
4. La interpretación de las <i>Siete canciones populares españolas</i> hasta su edición en 1922	327
4.1. Manuel de Falla intérprete de sus obras	327
4.2. La difusión e interpretaciones de las <i>Siete canciones populares españolas</i> entre 1914 y 1922	331
5. Los registros sonoros realizados por Manuel de Falla y María Barrientos	334
5.1. Motivaciones y circunstancias de la grabación	335
5.2. El análisis de la grabación sonora	340
5.2.1. Perspectiva sonora-temporal	341
5.2.2. Estudio estilístico de la grabación	345
6. De la voz a los instrumentos: las transcripciones de las <i>Siete canciones populares españolas</i>	348

CAPÍTULO IV. LAS CANCIONES CREADAS EN COLABORACIÓN CON MARÍA LEJÁRRAGA 355

1. La vida cultural y compositiva de Falla junto a los Martínez Sierra	358
2. Las canciones para la escena	363
3. <i>Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos</i>	366
3.1. La Primera Guerra Mundial en la creación de Manuel de Falla	366
3.2. El estilo del poema	370
3.3. Características de la canción	371
3.3.1. El proceso creativo	371
3.3.2. Forma y tratamiento vocal	372
3.3.3. Armonía y acompañamiento pianístico	377
3.4. Su estreno y recepción	378
4. <i>El pan de Ronda</i>	379
4.1. <i>Pascua Florida</i> , un proyecto inacabado	379
4.2. El sentido metafórico del texto	385
4.3. <i>El pan de Ronda que sabe a verdad</i> : una nueva aproximación al lenguaje popular	388
4.3.1. Prosodia y línea vocal	388
4.3.2. El acompañamiento pianístico y las características armónicas	390

CAPÍTULO V. EL SONETO A CÓRDOBA 395

1. Manuel de Falla y su relación con la Generación el 27	397
2. Los homenajes a Góngora de 1927 y la gestación del <i>Soneto a Córdoba</i>	400
3. La elección del texto y la creación de la música	403
3.1. El poema	404
3.2. Características musicales del <i>Soneto a Córdoba</i> . Armonía y prosodia	407
3.3. El proceso de traducción de la obra a través del estudio de los manuscritos musicales.....	411
3.4. La dedicatoria	415
4. Estreno, grabación y difusión de la canción	416

CONCLUSIONES GENERALES.....	423
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	435
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	457
Fuentes	457
Bibliografía.....	463
ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES, ILUSTRACIONES Y TABLAS.....	479

RESUMEN

Las obras para voz y piano de Manuel de Falla son piezas fundamentales dentro del género en la música española. El propio compositor fue el responsable de su difusión y las más divulgadas resultaron un modelo y un referente para las futuras generaciones de compositores. Dentro del catálogo de obras de Manuel de Falla, tenemos que afirmar que fue un género que Falla trabajó desde sus primeros años como compositor hasta sus etapas de madurez, cuya extensión en el tiempo dio lugar a una variedad de estilos coherente con las tendencias musicales de Falla en cada etapa de su vida.

El presente trabajo *–La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción–* surge de la necesidad de estudiar un corpus hasta ahora huérfano de análisis científicos que abarquen las diecisiete obras para voz y piano escritas por Falla. En estas obras, la poesía, la voz y el piano están absolutamente presentes en igualdad y dan lugar probablemente a la conjunción más íntima de toda la música falliana. En torno a los tres elementos citados gira nuestro estudio llevado a cabo en primer lugar a través del análisis del contexto histórico-cultural en el que se encuadran; en segundo mediante la profundización en la génesis de las obras, el estudio de la relación música-texto y el rastreo de las fuentes de inspiración, tanto populares como cultas; y por último a través de la recepción y primeras interpretaciones de las obras que marcaron su devenir posterior.

Desde el punto de vista metodológico hemos elaborado un sistema de análisis específico que contiene unas líneas generales comunes y que puede ser particularizado en cada conjunto de canciones. Esta metodología ha nacido de la división en tres niveles que parten del resultado musical plasmado en la partitura y de todos los condicionantes que rodearon los procesos de creación y de recepción.

Esta tesis ha dado lugar a una serie de resultados originales que revalorizan diversos aspectos hasta ahora nunca considerados en el conjunto de obras para voz y piano de Manuel de Falla. A través de ellos hemos podido reflexionar acerca de la importancia del proceso creativo que dio lugar a estas piezas y a las circunstancias en que fueron creadas e interpretadas por el propio compositor. En los bocetos conservados encontramos verdaderos trabajos de estudio e investigación tanto textuales como musicales previos a la

composición. Por ello, las fuentes de inspiración fueron esenciales para la composición de las obras para voz y piano, pero además le permitieron experimentar una evolución en sus preceptos creativos.

De capital importancia también ha resultado el contexto que rodeó al compositor. Poco valorado hasta ahora, hemos comprobado cómo ha influido en la creación y posterior interpretación de las obras. Así, tenemos que revalorizar el influjo de diversas personalidades que condicionaron e incluso hicieron posible la composición de estas piezas, dado que la mayoría de ellas no surgió del deseo del propio compositor, sino que fue fruto de alguna petición o sugerencia.

ABSTRACT

The works for voice and piano by Manuel de Falla are fundamental pieces within this genre in Spanish music. The composer himself was responsible for their popularization and the most famous ones constituted a model and a reference for future generations of composers. Taking into account the whole catalogue of works by Manuel de Falla, we have to affirm that it was a genre in which Falla worked from his early years as a composer to his maturity stages. This extension in time led to a variety of styles coherent with the musical tendencies in Falla's work at every stage of his life.

This research -*The work for voice and piano by Manuel de Falla: artistic and cultural context, creative process and first reactions* - arises from the need of studying a corpus of works which was lacking of scientific analysis, composed of seventeen works for voice and piano created by Falla. In these works poetry, voice and piano are absolutely present in equality and probably lead to the most intimate conjunction of all the music composed by Falla. The study focus in the three above-mentioned elements and is carried out in the first place through the analysis of its historical and cultural context. In the second place, it's extended to the genesis of the works, the study of the relationship between the music and the lyrics and the analysis of the sources of inspiration: the popular and the cultural ones. Finally we concentrate on the reactions towards the works and their first interpretations which marked Falla's later evolution. From the methodological point of view we have developed a specific analysis system which contains some common general lines and which can be particularized in each set of songs. This methodology was born from the division into three levels that start from the musical result expressed in the score and all the conditioning factors that surrounded the creation and later reaction processes.

This thesis has led to a series of original results that increase the value of diverse aspects which were have never been considered before with respect to the range of works for voice and piano by Manuel de Falla. Thanks to them we have been able to reflect on the importance of the creative process that gave rise to these pieces and the circumstances in which they were created and interpreted by the composer himself. In the preserved sketches we find true works of study and research, both textual and musical, prior to the composition. Therefore, the sources of inspiration were essential for the composition of

works for voice and piano, but also allowed Falla to experience an evolution in his creative precepts.

The context surrounding the composer has also been of great importance. It was usually underappreciated, but we have seen how it influenced the creation and subsequent interpretation of the works. That is why we have to give more visibility to the influence of various personalities which conditioned and even made possible the composition of these pieces, given that most of Falla's artistic production did not arise from the composer's own wish, but was the originated by some request or suggestion.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Detallamos a continuación las consideraciones preliminares referentes a convenciones tipográficas, criterios ortográficos, sistemas de cita y normas de transcripción textual y musical.

- Generalmente, y a no ser que se especifique lo contrario, hemos corregido y actualizado la ortografía, la acentuación y los signos de puntuación de los textos utilizados en cualquier idioma.
- Los subrayados de los textos originales se han reflejado con cursiva, la cual, normalmente, y salvo advertencia en contra, proviene del autor del texto.
- Los títulos de obras aparecerán siempre normalizados y en letra cursiva.
- En cada capítulo, y en su primera aparición, se presentan en las notas a pie de página las referencias bibliográficas completas de las obras citadas. En las apariciones posteriores indicaremos únicamente el autor y el título de la obra, abreviando si se considera necesario seguido de puntos suspensivos. Para la localización de los datos complementarios remitimos a la relación bibliográfica ordenada alfabéticamente que se incluye al final de nuestro trabajo.
- En cuanto a los textos pertenecientes a un idioma extranjero, hemos optado por citar en el cuerpo del trabajo la traducción de los mismos, reproduciendo en nota al pie de página el pasaje en la lengua original.
- Hemos desarrollado aquellas abreviaturas localizadas en los textos de difícil comprensión, indicado el texto añadido entre corchetes. Del mismo modo hemos apuntado las fechas y demás datos cuya deducción ha sido posible a partir de fuentes complementarias.
- En las transcripciones musicales hemos procurado llevar a cabo una reproducción lo más fiel posible de los originales, respetando las variantes introducidas en los signos de articulación y las claves utilizadas por Falla.
- Hemos designado las alturas utilizando como índice acústico el sistema llamado internacional según el cual el *la* 440 Hz = *la*⁴.

ABREVIATURAS Y SIGLAS

En el siguiente listado hacemos una relación de las siglas y abreviaturas utilizadas en este trabajo:

AMF	: Archivo Manuel de Falla
autógr.	: autógrafo
BNE	: Biblioteca Nacional de España
BnF	: Bibliothèque nationale de France
BC	: Biblioteca de Catalunya
©	: <i>copyright</i>
c., cc.	: compás, compases
cap.	: capítulo
cit.	: citado
col.	: colección
ed.	: editorial, editor
hz	: hercio
<i>ibid</i>	: <i>ibidem</i> [en el mismo lugar]
ms.	: manuscrito
nº	: número
op.	: <i>opus</i> [obra]
<i>Op. cit.</i>	: obra citada
p., pp.	: página, páginas
R.	: registro
r.	: recto
[s.a.]	: sin año
sign.	: signatura
[s.l.]	: sin lugar
[s.n.]	: sin editor

t. : tomo, tomos
trad. : traducción, traducido
v. : verso
vol. : volumen, volúmenes

INTRODUCCIÓN

Planteamiento del tema

La canción para voz y piano fue uno de los géneros más cultivados y de forma más singular en la primera mitad del siglo XX en España. En los momentos de mayor esplendor adquirió una marcada personalidad e imaginación, sobre todo dentro de la estética nacionalista y de aquellas corrientes musicales que consideraron la canción para voz y piano como una emanación culta de la canción popular.

La íntima unión de texto y música, la frecuente inspiración o recreación de lo popular y la incursión en el pasado histórico a través de melodías o de los versos fueron algunos de los rasgos más importantes de la canción española en esos años de mayor florecimiento del siglo XX. En este marco, la obra para voz y acompañamiento instrumental de Manuel de Falla ocupó un lugar primordial, siendo su catálogo de canciones uno de los más significativos de este género.

Entre 1900 y 1927 Manuel de Falla compuso diecisiete canciones para voz y piano. Estas obras parten en primera instancia de los moldes decimonónicos, para acogerse más tarde al prototipo de la nueva canción española, principalmente por la elaboración de los acompañamientos pianísticos, por el empleo de los lenguajes armónicos y la elección de los textos, así como por el tratamiento de las fuentes de inspiración populares y cultas. Ciertamente es que, en términos numéricos, la integral para voz y piano de Falla no es muy abundante, pero si tenemos en cuenta el reducido catálogo del compositor, este corpus ocupa un lugar destacado en su producción y sobre todo abarca prácticamente todos sus períodos y estilos creativos.

Las canciones para voz y piano compuestas por Falla fueron escritas bajo condicionantes muy particulares cuyas diferencias no responden únicamente a una cuestión estilística sino en algunos casos idiomática e incluso relacionada con la técnica compositiva. Años después de las primeras canciones de juventud, Falla se adentró en un género con una idiosincrasia propia bien distinta a la canción española como es la *mélodie* francesa. Tras su incursión en el género galo, llegó la composición de las *Siete canciones populares españolas*.

Su composición requería una técnica especial porque como veremos, a medio camino entre armonizaciones y recreación de un material popular, nos lleva a realizar una adaptación de la metodología de análisis prosódico que planteamos a continuación y a basarnos en el estudio de los manuscritos conservados. Por último, el *Soneto a Córdoba* tiene un acompañamiento ideado para arpa/piano por lo que de nuevo, tenemos que abordarlo con un tratamiento especial en el que en el piano partimos de una escritura determinada que pudiera ser adaptada al arpa y que no cuenta con la libertad compositiva de las canciones anteriores.

El presente trabajo parte, pues, de la necesidad de estudiar un género –el de las obras para voz y piano de Manuel de Falla– hasta ahora huérfano de análisis científicos globales y plurales que abarquen la horquilla cronológica de más de veinticinco años que ocupan estas obras dentro de la vida del compositor y de este modo, contribuiremos a cubrir una importante laguna existente en la historiografía falliana, derivada precisamente de la consideración de la canción como «género menor».

Estado de la cuestión

El estado de la cuestión referente a las obras para voz y piano de Manuel de Falla es bastante particular: por una parte, la literatura existente en torno a ellas es abundante (aunque lejos de los estudios sobre las obras instrumentales o teatrales); pero por otro lado, ninguna de estas publicaciones agota el estudio del repertorio, ni permite ofrecer una visión general de las canciones del catálogo falliano.

Para adentrarnos en el estado de la cuestión de la obra para voz y piano de Manuel de Falla analizamos en primer lugar la bibliografía relacionada con las obras del mismo género de compositores coetáneos o que desarrollaron su actividad creadora en un momento temporal similar. En la presente década del siglo XXI han proliferado los estudios monográficos sobre el género de la canción para voz y piano centrados en algunos de los compositores más destacados del siglo XX. En la mayoría de los casos se trata de trabajos que abarcan la producción de obras para voz y piano de un único compositor. Entre ellos destacamos la tesis doctoral realizada por Miriam Perandones sobre la obra para voz y piano de Enrique Granados¹; la tesis doctoral dedicada a las obras de este género de

¹ PERANDONES, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico contextualizado a través de un nuevo epistolario*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008.

Federico Mompou leída en la Universidad de Granada por Desirée García Gil² o sobre *La canción con piano de Joaquín Rodrigo* realizada en 2014 por M^a Dolores Moreno Guil³. Centrado en un conjunto de compositores encontramos el trabajo dedicado a las obras de este género del Grupo de los Ocho de Madrid llevado a cabo por Aurelio Viribay⁴. También se han realizado algunas investigaciones tratadas de un modo más transversal en las que los poetas o escritores de las obras para voz y piano son la línea conductora para el estudio de la creación musical. Entre ellas destacamos la tesis *Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación* realizada por Carlos López Galarza⁵ en la misma línea del trabajo llevado a cabo por Eladio Mateos *Rafael Alberti y la música*⁶.

Prácticamente todos estos trabajos coinciden en afirmar que la canción española para voz y piano del siglo XX ha sido un género carente durante décadas de estudios sistemáticos y rigurosos. Efectivamente, como reseñan muchos de ellos, a día de hoy no existe una monografía completa o que abarque algún espacio temporal del siglo XX que suponga la continuación de la aportación más importante referente a la canción española del siglo XIX, el estudio publicado por Celsa Alonso en 1998⁷. Tan sólo es de obligada cita el libro de Antonio Fernández-Cid editado en los años sesenta dedicado a los *Lieder y canciones de España*⁸, por ser el único libro que aborda este periodo dentro de la historia del género en España.

Dentro de los volúmenes generales bien dedicados a la música española del siglo XX, bien a la obra para voz y piano en Europa, encontramos que aun siendo un género que puede revelar muchas claves de la vida musical española y muchos síntomas de identidad propios de nuestra música, ocupa un lugar bastante escaso en la historiografía. Así sucede en el tomo de Tomás Marco dedicado a la música española del siglo XX⁹, en la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* editado por Alberto González Lapuente¹⁰ y en

² GARCÍA GIL, Desirée. *Las canciones líricas de Frederic Mompou en el contexto de la evolución del género en España y Francia durante la primera mitad del siglo XX*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2010.

³ MORENO GUIL, M^a Dolores. *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo*. Tesis doctoral. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2014.

⁴ VIRIBAY, Aurelio. *La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid*. Madrid, Editorial Dobje J, 2014.

⁵ LÓPEZ GALARZA, Carlos. *Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación*. Tesis doctoral. Murcia, Universidad de Murcia, 2012.

⁶ MATEOS MIERA, Eladio. *Rafael Alberti y la música*. [Sevilla], Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009.

⁷ ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998.

⁸ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Lieder y canciones de España*. Madrid, Editora Nacional, 1963.

⁹ MARCO, Tomás. *Historia de la música española: siglo XX*. Madrid, Alianza editorial, 1998.

¹⁰ GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: la música en España en el siglo XX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2013.

las historias generales de la canción, como el libro editado por Denis Stevens dedicado a la *Historia de la canción*¹¹.

Por último, debemos mencionar una línea de investigación actualmente en auge que está relacionada con la difusión del repertorio y la interpretación de la canción para voz y piano en España. En este ámbito están proliferando muchos estudios, pero por el tratamiento tangencial que nosotros realizamos de este aspecto en nuestra tesis nos hemos servido de los trabajos citados a continuación. En primer lugar destacamos la obra centrada en la difusión del repertorio para voz y piano realizada por Susan Rhodes Draayer, *Art Song Composers of Spain: An Encyclopedia*¹². Y otorgamos una mención especial a la tesis doctoral dedicada a la canción artística en América Latina realizado por Patricia Caicedo titulado *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte*¹³. Llevado a cabo en la Universidad Complutense de Madrid en 2013, este estudio supone una visión particular del género por adentrarse en términos habitualmente poco trabajados como son su desarrollo en el contexto del nacionalismo musical, su *performance practice* y su difusión.

En cuanto a la obra para voz y piano de Manuel de Falla, para adentrarnos en su estudio debemos situar este corpus en un lugar diferente a su producción teatral y a sus obras instrumentales de gran formato. A finales del siglo XIX y aun en los albores del XX, en España, la valía de un músico estaba condicionada por sus creaciones para la escena –bien fueran la zarzuela, bien para la ópera o cualquier otro género teatral– o del mismo modo por sus grandes obras instrumentales, como en el caso de Falla fueron *Noches en los jardines de España* o el *Concerto*. Esto se refleja perfectamente en los estudios dedicados a uno y otro géneros y en las fuentes conservadas de ellos. Las obras para voz y piano eran creaciones de pequeño formato y como tal solían tratarse en la prensa de la época. Lo curioso es que esta misma tendencia se haya mantenido en los estudios y biografías en torno a Falla hasta la actualidad.

Por ello, tenemos que subrayar que en el corpus del género para voz y piano, el número de estudios realizados es considerablemente menor que en el de sus obras teatrales e instrumentales, y además ha sido analizado de manera bastante desigual. Algunas obras o grupos de canciones se han trabajado profusamente, como es el caso de las *Siete canciones populares españolas*, aunque con un enfoque siempre bastante similar centrado en el rastreo de

¹¹ STEVENS, Denis. *Historia de la canción*. Madrid, Taurus, 1990.

¹² RHODES DRAAYER, Suzanne. *Art Song Composers of Spain: An Encyclopedia*. Scarecrow Press, New York, 2009.

¹³ CAICEDO, Patricia. *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 2013.

las fuentes de inspiración. Por el contrario, otras obras no han sido objeto de ninguna investigación o lo han sido de algunos trabajos puntuales realizados sobre aspectos muy concretos cuyo tratamiento aislado sólo nos ha dado una visión parcial de ellas. Tan sólo podemos citar el trabajo de investigación titulado *Manuel de Falla: Obra para canto y piano. Características y funciones de la escritura pianística*¹⁴, que abarca la totalidad de la obra lírica para voz y acompañamiento instrumental de Manuel de Falla, centrada exclusivamente y de manera superficial en el tratamiento del piano; y el trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados titulado *La canción lírica en la obra de Manuel de Falla: fuentes de inspiración, lenguaje y evolución* realizado por la propia autora de esta tesis. Éste supuso un primer acercamiento historiográfico, pero carece aún de muchos datos documentales y de un plan metodológico amplio al que someter las obras estudiadas.

Adentrándonos en detalles más precisos de este corpus de obras, señalamos dos aspectos nunca tratados de forma global: la relación músico-textual de las canciones y la imposibilidad de encontrar algún acercamiento a su interpretación vocal, sus primeras interpretaciones o la recepción de sus audiciones —sobre todo en las que el intérprete fue el propio compositor—.

El único estudio centrado en las relaciones entre música y texto —y en este caso acción dramática en la obra teatral— de Manuel de Falla ha sido un referente continuo en este trabajo; nos referimos al trabajo titulado *Las óperas de Manuel de Falla* llevado a cabo por la profesora Elena Torres Clemente¹⁵. Fuera del ámbito teatral y centrados en el discurso poético y de manera exclusiva en cuestiones músico-textuales, encontramos una bibliografía bastante escasa. La mayoría está dispersa en artículos que ofrecen visiones y aspectos muy concretos, pero no facilitan la comprensión de este repertorio de manera más general. En este sentido existen varios trabajos —realizados hace ya más de veinte años— que suponen una inmersión en la relación de la música y la poesía en las obras para voz y piano de Manuel de Falla. Destacamos las siguientes investigaciones realizadas en el Congreso Internacional celebrado en 1996 en la Sorbona: el artículo de Marie-Claire Beltrando Patier¹⁶ sobre el vínculo existente entre prosodia francesa y música en las *Trois*

¹⁴ GARCÍA ROIG, Francisco José. *Manuel de Falla: Obra para canto y piano. Características y funciones de la escritura pianística*. Trabajo de investigación presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Trabajo dirigido por el Dr. Yvan Nommick. Universidad de Granada, 2002.

¹⁵ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

¹⁶ BELTRANDO PATIER, Marie-Claire. «*Les Colombes, Chinoiserie et Ségurdille: une entrée en mélodie française*». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 85-90.

Mélodies; el estudio de Pierre Guillot¹⁷ sobre el poema de Jean-Aubry y las soluciones compositivas adoptadas por Falla en *Psyché*; o el de Danièle Becker¹⁸ centrado en la elección del poema de Góngora y su puesta en música. Sin embargo, estos trabajos son contribuciones muy delimitadas por su extensión y su especificidad.

En cuanto a la vocalidad de las obras para voz y piano de Manuel de Falla, prácticamente no contamos con bibliografía de referencia. Pero concerniente a la interpretación del repertorio se han llevado a cabo en los últimos años varios trabajos que resultan muy esclarecedores y sobre todo allanan el camino a esta línea de investigación. En este sentido señalamos el trabajo de la profesora Elena Torres sobre el piano en Manuel de Falla¹⁹; y de manera particular, centrados en obras vocales, el estudio del profesor Chris Collins²⁰ sobre la «Séguidille» de las *Trois Mélodies* y el artículo que estudia las canciones de Turina y Falla que comparten el título *Olas Gigantes* realizado por Nan Maro Babakhanian²¹.

Finalmente, tenemos que citar varios compendios que han supuesto un nuevo impulso para la historiografía falliana por el enfoque novedoso desde el que se han realizado. Para nuestro trabajo, las nuevas orientaciones de estas investigaciones han supuesto un avance y la oportunidad de adentrarnos en perspectivas inexploradas dentro del corpus de obras de Manuel de Falla. En primer lugar nos referimos a los dos volúmenes monográficos «Manuel de Falla» publicados por la revista *Quodlibet* en 2013 y 2014²². En ellos hemos podido encontrar nuevas reflexiones que nos han servido como punto de partida en nuestro trabajo, como por ejemplo la influencia francesa en la búsqueda de la identidad musical española o los nuevos enfoques de obras antes prácticamente inexploradas o proyectos inacabados como *Las flores*. Y en segundo lugar la edición del libro *El amor brujo, metáfora de la modernidad*²³ que nos ofrece el compendio de

¹⁷ GUILLOT, Pierre. «*Psyché* ou l'accord mystérieux d'Apulée». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 143-150.

¹⁸ BECKER, Danièle. «Manuel de Falla lecteur du *Soneto a Córdoba* de Luis de Góngora». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 99-110.

¹⁹ TORRES CLEMENTE, Elena. «Del teclado a la pauta. El piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 21-64.

²⁰ COLLINS, Chris. «Gautier's Spain and Falla's France: voice and modes of performance in "Séguidille"». *Dix-neuf*, vol. 17, n° 1, 2013

²¹ BABAKHANIAN, Nan Maro. «*Rima LII*: Bécquer, Falla and Turina: One Poem, Three Readings / Un poema, tres recepciones». *Revista Música Autónoma*. Universidad Autónoma de Madrid, 2018, pp. 1-22.

²² *Quodlibet*, Monográficos Manuel de Falla I, n° 53, 2013 y II, n° 55, 2014.

²³ *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Edición a cargo de Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y

investigaciones más actuales llevado a cabo sobre la figura del compositor. En éste, de manera particular, hemos podido encontrar una aproximación a la figura de Manuel de Falla a través de los escritos de Joaquín Turina y un estudio sobre la influencia de Paul Dukas en Falla. En ambas publicaciones hemos participado con dos artículos centrados en las obras para voz y piano de Manuel de Falla, respondiendo así a los requisitos del programa de doctorado en el que se enmarca esta tesis doctoral. El primero de ellos, incluido en la revista *Quodlibet*²⁴, es una propuesta metodológica y su aplicación a las canciones de juventud de Manuel de Falla y el segundo una revisión de las diversas fuentes de inspiración que el compositor tuvo presentes durante la composición de «Chinoiserie», tercera de las *Trois Mélodies*²⁵.

Mediante nuestro trabajo pretendemos contemplar de manera global las obras del catálogo de Manuel de Falla que conforman este género adentrándonos en el lenguaje empleado y las fuentes de inspiración, el estudio de la relación música-texto y un acercamiento al componente interpretativo; el repertorio específico objeto de estudio estará constituido por las cuatro canciones compuestas por Falla en su juventud, las *Trois Mélodies*, las *Siete canciones populares españolas*, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, *El pan de Ronda que sabe a verdad* y el *Soneto a Córdoba*.

Objetivos científicos

La pretensión de este trabajo es estudiar la obra para voz y piano de Manuel de Falla desde una perspectiva amplia. Para ello, es necesario profundizar en la génesis de las obras y el contexto histórico que precede a su creación; abordar el estudio analítico de todos sus parámetros haciendo especial hincapié en el estudio de la relación música-texto y en el rastreo de las fuentes de inspiración, tanto populares como cultas; y adentrarse en la recepción y primeras interpretaciones de las obras que marcaron el devenir posterior de las mismas.

Dácil González Mesa. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM; Granada, Archivo Manuel de Falla, 2017.

²⁴ CISNEROS SOLA, María Dolores. «Las canciones de Juventud de Manuel de Falla: bases para su análisis prosódico y musical». *Quodlibet*, 53/2, 2013, pp. 7-24.

²⁵ CISNEROS SOLA, María Dolores. «La inspiración de Falla en *Trois mélodies*: de la inmersión francesa al estudio de los procedimientos armónicos de Oriente». El amor brujo, *metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Edición a cargo de Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM; Granada, Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 603-628.

En esta investigación creemos que es necesario basarnos en tres pilares importantes que sostienen la obra vocal de Manuel de Falla: la importancia de la voz en la obra de este compositor, la presencia e importancia de la literatura durante toda su vida y su actividad interpretativa.

Uno de los elementos fundamentales en la obra de Manuel de Falla es la fascinación que sintió por la voz humana, que «se manifiesta en casi toda su producción y en géneros tan diversos como los arreglos de cantos populares navideños, la canción lírica, la música coral, la “gitanería”, la pantomima, el ballet, la música incidental y el teatro lírico (zarzuela, ópera, ópera-oratorio)»²⁶.

Por otro lado, numerosas biografías sobre Manuel de Falla recogen su temprana afición a la literatura, con anterioridad incluso a su vocación musical. Esta primera afición creemos que pudo influir en la obra para voz y piano, siendo posible que esta pasión por la literatura llevase a Falla a encontrar en las obras poéticas el complemento perfecto a su creación musical.

Indirectamente, este trabajo nos permite ahondar en la trayectoria de Manuel de Falla como intérprete, especialmente como pianista acompañante. Nos interesa por el gran número de conciertos que acompañó, pero sobre todo por la influencia que ejerció sobre él la interpretación y por la música que difundió. Manuel de Falla fue el mayor intérprete de su obra para voz y piano y un gran promotor de los repertorios en los que creía, pero además, su actividad como pianista acompañante enriqueció su mundo musical y repercutió en su capacidad creativa, por lo que la profundización en su faceta como pianista acompañante es esencial para revisar su actividad creadora. Asimismo sus grabaciones, en el punto de mira de los estudios actuales, nos dejan el mejor ejemplo de la intención musical de su obra y nos permiten escuchar, como el propio Falla recordó de las interpretaciones de Granados, «las inflexiones que él imprimía a su música»²⁷; al fin y al cabo, estos soportes sonoros han perdurado como la materialización sonora del ideario que plasmó en sus partituras.

La producción en el género de la canción lírica para voz y piano de Manuel de Falla abarca un total de diecisiete canciones compuestas a lo largo de gran parte de su trayectoria compositiva (desde 1900 cuando escribe la que es habitualmente considerada como su primera canción, *Preludios*, a 1927, fecha de composición del *Soneto a Córdoba*). Hemos decidido no incluir en nuestro estudio los *Cantares de Nochebuena* por tratarse de una

²⁶ NOMMICK, Yvan. «La vida breve de Manuel de Falla: contexto, génesis y significado». *¡Ay Amor! Manuel de Falla*. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2012, p. 27.

²⁷ FALLA, Manuel de. «Enrique Granados. Evocación de su obra». *Revista musical hispanoamericana*. Madrid, 30-IV-1916, p. 5.

colección de cantos populares navideños recogidos, transcritos y arreglados por Falla, pero que carecen de pretensiones líricas. E igualmente hemos omitido como parte integrante de nuestro trabajo *Psyché*. Fue creada para voz y conjunto instrumental, y aunque se trata de una obra esencial dentro de su producción vocal, no la incluimos por no contar con acompañamiento de piano que nos permita adentrarnos en su tratamiento o en su difusión a través de las interpretaciones del propio Falla.

Tipología y tratamiento de las fuentes

Para adentrarnos en esta investigación, en primer lugar llevamos a cabo una exploración sistemática del legado documental del compositor conservado en el Archivo Manuel de Falla cuya riqueza se ve reflejada en el vasto volumen epistolar –con más de 23.000 documentos– y en una riquísima biblioteca conformada por cerca de 4.500 libros y partituras impresas. Además, para poder precisar determinados aspectos de nuestro trabajo hemos necesitado bucear en numerosos centros, archivos y bibliotecas nacionales e internacionales. En primer lugar merece una atención especial la documentación albergada en la Biblioteca Nacional de España y en su hemeroteca. Allí hemos podido estudiar las fuentes folclóricas y documentales que no se conservan en el Archivo Manuel de Falla, así como los textos originales empleados en la composición de las canciones. Y del mismo modo, tenemos que mencionar el Archivo Virtual de la Edad de Plata cuyo amplio fondo documental nos ha sido de gran ayuda en este trabajo, el Archivo de la Fundación Juan March y el Archivo del Ateneo de Madrid.

En la siguiente tabla hemos elaborado un resumen de las investigaciones documentales más representativas llevadas a cabo en cada archivo o biblioteca:

Institución	Localización	Documentos consultados y utilizados
Archivo Manuel de Falla	Granada	Manuscritos musicales y no musicales, libros y partituras impresas incluidos en su biblioteca personal, programas de mano, extractos de prensa, fotografías, registros sonoros y documentos diversos.
Biblioteca Nacional de España y Hemeroteca digital	Madrid	Recopilaciones de melodías folclóricas y cancioneros musicales españoles. Prensa. Documentos sonoros.
Bibliothèque nationale de France	París	Prensa y documentos diversos conservados de compositores e intérpretes franceses.
Fundación Juan March	Madrid	Documentos epistolares del Archivo de

Institución	Localización	Documentos consultados y utilizados
		Carlos Fernández Shaw. Documentos del Archivo de Joaquín Turina: epístolas, diarios del compositor, escritos, transcripciones radiofónicas y partituras.
Archivo María Lejárraga		Documentos epistolares y manuscritos diversos referentes a <i>Pascua Florida</i>
Archivo del Ateneo de Madrid	Madrid	Guías de juntas de gobierno y secciones. Índices de las conferencias del Ateneo. Memorias anuales de secretaría del Ateneo.
Centre International de la <i>mélodie française</i>	Tours	Partituras diversas de <i>mélodies</i> creadas por compositores franceses.
Centro de documentación de la Fundación Gerardo Diego	Santander	Epístolas inéditas de Gerardo Diego con diversos compositores y escritores

Tabla 1. Instituciones y documentos donde se localizan las fuentes utilizadas.

Como vemos y hemos indicado, las principales fuentes manejadas pertenecen a las colecciones del fondo antiguo del Archivo Manuel de Falla de Granada, siendo las más importantes los manuscritos musicales y no musicales entre los que se encuentran los testimonios epistolares, cuadernos de apuntes o escritos inéditos del compositor; las fuentes impresas, es decir, libros y partituras de la biblioteca personal del compositor o pruebas de imprenta corregidas, los artículos de prensa y los programas de mano de conciertos; y por último los documentos sonoros y visuales así como los iconográficos. A continuación detallamos todos los tipos de fuentes que hemos utilizado en esta tesis doctoral:

1. Entre los manuscritos musicales tenemos que subrayar la importancia en nuestro trabajo de los esbozos y apuntes preparatorios que se conservan de las obras para voz y piano más importantes compuestas por Manuel de Falla. Así sucede por ejemplo con las *Trois Mélodies* y las *Siete canciones populares españolas* cuyos manuscritos previos al definitivo nos permiten descubrir sus fuentes de inspiración y sus procedimientos y nos muestran la evolución de un trabajo artístico fundamentado en «materiales que hay que transformar, depurar, desarrollar, combinar y, en definitiva, transfigurar»²⁸ hasta llegar al resultado final. Es un proceso en el que hemos constatado que el camino es tan importante como el resultado final y en el que la diversidad de apuntes y anexos autógrafos conservados han sido esenciales.

²⁸ NOMMICK, Yvan. «Del carácter imprescindible e inagotable del análisis musical». *VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Cáceres, 12-15 de noviembre de 2008)*. Elena Torres Clemente (ed.). *Revista de Musicología*, XXXIII, nº 1-2, 2010, p. 231.

2. Son varios los tipos de manuscritos no musicales que sirven como fuentes principales en esta investigación. Entre ellos destaca en primer lugar la importante colección epistolar. En el listado de correspondencia consultado no nos hemos limitado a las personalidades directamente implicadas en la creación y difusión de las obras estudiadas (poetas y escritores, editores o intérpretes) sino que también hemos revisado las epístolas de los dedicatarios de sus obras, sus amigos, sus biógrafos y los comentaristas de su obra. En este sentido, las cartas consultadas son, junto con los manuscritos musicales, las principales fuentes primarias que nutren nuestro trabajo. De manera especial tenemos que mencionar las misivas de Manuel de Falla intercambiaba con sus amigos Leopoldo Matos o Salvador Viniegra, con los que encontramos los testimonios más sinceros transmitidos sobre sus obras; con su maestro, el musicólogo Felipe Pedrell, o con el músico Joaquín Turina. Queremos hacer un inciso especial con respecto a la figura de Joaquín Turina: consideramos que habitualmente las figuras de Falla y Turina han sido tratadas de forma desconectada a pesar de que estamos ante dos músicos de trayectorias vitales muy unidas —al menos durante los años transcurridos en París y en los primeros desde su regreso a España—. Por ello, en nuestro estudio adquiere un lugar muy importante el corpus epistolar conservado de Joaquín Turina con Falla y también con numerosos personajes con los que los dos músicos tuvieron relaciones comunes, como María Lejárraga. Así, tenemos que subrayar la amplia documentación manuscrita perteneciente al Archivo Joaquín Turina de la Fundación Juan March. Entre ella también tienen gran relevancia los diarios de Joaquín Turina, sobre todo los comprendidos entre los años 1913 y 1916. También es importante el conjunto de escritos manuscritos albergados en dicha fundación.

Dentro de este apartado de fuentes dedicado a los manuscritos no musicales destacamos la importancia de los cuadernos de folios y los dietarios. Entre ellos es fundamental el cuaderno *Apuntes de Harmonía* y el denominado *Dietario de París*²⁹. El primero es un cuaderno de anotaciones que Falla escribe entre 1901 y 1904 y que contiene en su primera mitad la copia literal de capítulos de tratados de armonía (principalmente el de Eslava) y en la segunda un compendio de listas de direcciones y gastos del músico. De manera especial, también es una fuente muy importante el *Dietario de París* porque contiene una especie de agenda que nos permite seguir la vida de Falla en París entre febrero y septiembre de 1908. En él encontramos sus gastos, citas, visitas, conciertos a los que asistió e incluso la organización de su trabajo.

²⁹ FALLA, Manuel de. *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*. Ed. de Yvan Nommick y estudios musicológicos a cargo de Yvan Nommick y Francesc Bonastre. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Facsimiles», serie «Documentos», nº 1, 2001.

3. Fuentes impresas. Como fuentes primarias también esenciales nos detenemos en el estudio de los documentos impresos. Fundamentalmente se trata de cuatro categorías: el conjunto de libros y tratados estudiados y anotados por el compositor, las partituras de otros músicos analizadas y anotadas por Falla, los programas de mano de conciertos y los artículos de prensa.

Las dos primeras categorías están integradas en la biblioteca de Manuel de Falla, cuyo valor es fundamental en esta investigación. Su interés reside en la importancia de los textos poéticos en las obras para voz y piano, puesto que texto y música en este sentido están especialmente ligados. En el caso de las obras literarias, a través de los propios textos es posible reconstruir los hábitos y las respuestas del compositor ante el libro y enlazar la creación musical con las cuestiones estilísticas. Por otra parte, son esenciales las informaciones contenidas en las anotaciones autógrafas del compositor que encontramos en las partituras impresas. Si bien tenemos que indicar que el corpus de obras para voz y piano conservado en la biblioteca falliana es sustancialmente más escaso que en otros géneros, hay algunas partituras que merecen una mención especial como los cancioneros españoles que nos han dado la información necesaria sobre las fuentes folclóricas utilizadas en la composición de algunas canciones o los conjuntos de obras para piano o voz y piano de los músicos franceses como Debussy o Ravel.

Por último, la prensa aporta valiosas informaciones en el seno de nuestro trabajo. Con este tipo de fuente hemos procurado no restringir el análisis hemerográfico a las críticas conservadas por el propio Falla en el Archivo Manuel de Falla sino que hemos llevado a cabo la búsqueda de nuevas referencias hoy contenidas en las diversas hemerotecas de consulta digital, siendo las más importantes las de las bibliotecas nacionales española y francesa. Por último, han sido los programas de mano los generadores de gran cantidad de información sobre los círculos en que se interpretaron y otras circunstancias que rodearon a los conciertos en los que fueron cantadas.

4. Los documentos sonoros e iconográficos. Como último aspecto tratado entre las fuentes primarias señalamos las grabaciones sonoras y las fotografías y tarjetas postales conservadas en el Archivo Manuel de Falla. Las primeras, aunque sólo relativas a algunas obras, son una fuente esencial porque suponen un retrato sonoro de la idea que el propio compositor tenía sobre sus propias obras. Las fotografías y otros documentos iconográficos dejaron constancia de diversos actos y ocasiones, y muestran la relación de Falla, por ejemplo, con las principales cantantes con las que mantuvo amistad.

La diversidad de fuentes manejadas y sobre todo la abundancia de estilos musicales y de procedimientos compositivos de la totalidad de las canciones para voz y piano hace necesaria una metodología múltiple que permita una visión global de todo este repertorio.

No tiene ningún sentido hacer un tratamiento «evolucionista» de estas obras, como preconizó Salazar y habitualmente se ha puesto en práctica en la obra de Falla³⁰. Dentro de este género, las diferencias estilísticas entre unas y otras canciones son abismales, pero no responden al hecho de una evolución positiva de las mismas sino que cada obra o conjunto de obras pertenecen a un momento creacional diferente.

De este modo, son la propia génesis y las características de las obras las que crean la necesidad de elaborar un plan metodológico y un sistema de análisis específico que contenga unas líneas generales comunes y que pueda ser particularizado en cada conjunto de canciones. La práctica inexistencia de referencias bibliográficas que pudiesen constituir un modelo metodológico nos ha llevado a tener que elaborar nuestra propia propuesta que se adaptará a las obras que se estudien y a las hipótesis que se pretendan demostrar.

En nuestra metodología, de manera general y por la propia idiosincrasia de las obras, hemos adoptado desde un punto de vista amplio la tripartición analítica sistematizada por Jean Molino³¹ y Jean-Jacques Nattiez³². Estos autores plantean tres niveles que parten de que la obra no es solamente el resultado musical plasmado en la partitura (nivel neutro), sino que también intervienen todos los condicionantes que rodearon los procesos de creación (nivel poiético) y de recepción (nivel estésico). Sin embargo, consideramos necesario interpretar este modelo de manera actualizada y novedosa al tratar cada uno de estos niveles de manera interrelacionada³³, subrayando la necesidad de adentrarnos en la partitura en función del contexto de ésta.

En el nivel neutro, que estudia la obra musical en sí, «neutralizando» los aspectos poiéticos y estésicos, adquirirá especial importancia el estudio prosódico y poético-musical que realizaremos en el estudio conjunto de dos lenguajes, el poético y el musical que coexisten en cada obra, así como las cuestiones armónicas, formales, melódicas, etc., que configuran el particular lenguaje creativo del compositor.

³⁰ Podemos encontrar una reflexión acerca de este fenómeno en el siguiente estudio: TORRES CLEMENTE, Elena. «La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar». *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939*. Edición a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente. Madrid, ICCMU, 2009.

³¹ MOLINO, Jean. «Fait musical et sémiologie de la Musique». *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 37-62.

³² NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

³³ HOOPER, Giles. *The Discourse of Musicology*. Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 73-84.

El nivel poiético abarca los elementos relacionados con el compositor y la génesis y producción de su obra. Dentro de este nivel estudiaremos el contexto determinante en la obra y realizaremos la reconstrucción de las circunstancias que propiciaron su aparición. Aquí incluimos el contexto histórico, social, ideológico, artístico y musical del compositor que favoreció la creación de las canciones e intentamos detenernos en los datos hasta ahora ignorados o no tenidos en cuenta como el análisis de las dedicatarias o intérpretes de las obras que pudieron suponer algún tipo de influencia en su composición, o el estudio de los libros y partituras que ocuparon a Falla durante el proceso creativo de la obra. Asimismo, nos adentraremos en el estudio de los manuscritos conservados. En la obra para voz y piano de Manuel de Falla este aspecto es fundamental porque las anotaciones y los estudios que hizo previos a la composición de las obras nos permite reconstruir las músicas que le interesaban y los lenguajes melódicos, rítmicos o armónicos que estaba explorando en el momento de la composición. Del mismo modo integraremos el análisis de las principales fuentes musicales utilizadas para la composición de las obras, su asimilación y su transformación.

En lo que respecta al nivel estésico, nos adentramos en la recepción de la obra por el oyente y la actividad interpretativa del compositor relacionada con las obras para voz y piano. Este nivel de estudio será limitado porque una parte importante de estas obras no llegó a estrenarse durante la vida de Falla y porque su análisis no se extenderá en profundidad más allá de su relación con los anteriores niveles. Esto se debe a que, debido a la extensión de este campo de estudio, restringiremos por ejemplo la recepción de las obras a las primeras interpretaciones llevadas a cabo por el propio compositor.

Centrándonos en el nivel neutro, vamos a establecer dos subniveles que aplicaremos de forma flexible y que iremos adaptando al conjunto de obras para voz y piano de que se trate para responder a su heterogeneidad estilística: en un primer subnivel, estudiaremos la relación del texto y el ritmo de la línea melódica, evaluando los principales aspectos prosódicos. En un segundo subnivel, tratamos el resto de aspectos vocales –llegando más allá del conjunto del texto y el ritmo ya trabajado anteriormente– y el acompañamiento pianístico.

Para estudiar el primero, establecemos un método que trata la concordancia al mismo nivel de la música y el texto sin la necesidad de asimilación alguna entre ambos parámetros. Lo hacemos mediante un análisis de la correspondencia entre el ritmo interno del verso y el ritmo de la melodía a través de un doble trabajo:

1. Un análisis de la creación melódica, que debido a la inexistencia de trabajos que traten el desarrollo melódico en las obras vocales de Manuel de Falla, nos lleva a basarnos en los diversos estudios sobre el desarrollo temático en sus obras instrumentales³⁴. Aquí estudiamos cómo se lleva a cabo la creación de la melodía y mediante qué procedimientos se transforman las ideas melódicas.

2. Un análisis métrico del poema basado en el reconocimiento de unidades rítmicas en torno a un acento. Según este tipo de análisis, el ritmo del verso se establece mediante períodos rítmicos equivalentes al compás musical. Es decir, el acento divide el verso en compases, grupos acentuales o cláusulas que empiezan con él y terminan justo antes del acento siguiente y aplicaremos, en particular, los matices aportados por el autor clásico Navarro Tomás que se basa en los períodos rítmicos que hay entre cada sílaba tónica. Este análisis textual no es habitualmente aplicado a la música de manera sistemática³⁵.

En el caso de las *Siete canciones populares españolas* —cuya prosodia en la mayoría de las obras venía impuesta por la melodía-texto popular— no tiene sentido el estudio de la adecuación prosódica, por lo que nos centraremos en analizar el trabajo de experimentación que Falla llevó a cabo con la búsqueda de los textos para sus melodías. Del mismo modo, trataremos los cambios y alteraciones que Falla realizó en esas melodías con una prosodia ya preestablecida, analizando su adecuación y trabajo melódico.

En cuanto al segundo subnivel, nuestro estudio partirá del material musical de las canciones relacionado con el contenido y la forma de los poemas. Posteriormente examinaremos las características de las obras mediante un análisis descriptivo que nos lleve a definir la forma y a tratar los parámetros melódicos, rítmicos, armónicos y tímbricos de cada obra. En este subnivel será esencial la evaluación de la relación voz-acompañamiento y el análisis del discurso pianístico de manera aislada y junto a la línea vocal.

Estructura del trabajo

Este trabajo se articula en cinco capítulos claramente diferenciados. Hemos agrupado las obras estudiadas siguiendo los períodos estéticos, geográficos y cronológicos

³⁴ GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1999; NOMMICK, Yvan. «Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación». *Revista de Musicología*, vol. XXI, n° 2, 1998, pp. 573-591.

³⁵ NAVARRO TOMÁS, Tomás. «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío». *Revista de Filología Española*, IX, 1922. pp. 1-29. En: PAMIES, Antonio. *La métrica poética cuantitativo-musical en España*. <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pamies.pdf>. [última consulta: 17-05-2017].

que tradicionalmente dividen la totalidad de la obra falliana, realizando una excepción con las *Siete canciones populares españolas* por la necesidad de estudiarlas de manera individual. Esta división conlleva una extensión bastante desigual de cada uno de los capítulos, pero necesaria para responder al estudio de las obras contenidas en ellos.

En el primer capítulo estudiamos las obras compuestas antes de la creación de *La vida breve*. Entre 1900 y 1903, Falla compuso cuatro canciones, *Preludios*, *Olas gigantes*, *¡Dios mío que solos se quedan los muertos* y *Tus ojillos negros* viviendo entre Cádiz y Madrid.

El segundo capítulo está dedicado al ciclo de canciones *Trois Mélodies*. Estas obras fueron compuestas en París, pero responden a una estética completamente diferente del otro grupo de canciones también compuestas en París, las *Siete canciones populares españolas*, por lo que, como indicamos anteriormente, las estudiaremos de manera individualizada, ocupando estas últimas el tercer capítulo de nuestro trabajo.

El capítulo IV está dedicado a las obras compuestas por Falla durante su estancia en Madrid entre 1914 y 1920, realizadas en colaboración con María Lejárraga. Y por último, el capítulo V, aborda el *Soneto a Córdoba* que Manuel de Falla escribió en Granada y que supuso un cambio estilístico muy grande respecto a las obras anteriores.

En cada uno de estos capítulos aplicamos en la medida de lo posible los niveles de estudio que hemos planteado en la metodología. Pero lo hacemos empleando el criterio de flexibilidad porque como ya hemos indicado, la naturaleza de cada conjunto de obras es muy específica.

Finalmente, el estudio incluye ejemplos musicales y tablas de temática variada que resultan ampliamente ilustradores de los diversos análisis. Citamos, además, una extensa bibliografía e incluimos un apéndice documental donde reproducimos un conjunto de documentos considerados como esenciales para nuestro trabajo.

CAPÍTULO I

LAS CANCIONES DE JUVENTUD

Introducción	41
1. Contexto artístico-musical de las canciones de juventud de Manuel de Falla	47
2. Fundamentos estéticos de las primeras canciones de Manuel de Falla: la literatura romántica y costumbrista	56
2.1. La importancia de la literatura en sus primeras obras vocales	57
3. La traslación del ritmo poético al parámetro musical en las canciones de juventud.....	69
3.1. Los textos y las modificaciones textuales	69
3.2. Propuesta metodológica	76
3.3. La convergencia entre la línea melódica y los versos	80
3.4. De la yuxtaposición al dinamismo	84
4. El estilo de las canciones de juventud	87
4.1. La forma	87
4.2. La vocalidad en las obras para voz y piano de juventud	94
4.3. El acompañamiento pianístico de las canciones	96
4.3.1. Armonía y tipos de acordes	97
4.3.2. Figuras retóricas en las canciones de juventud y el acompañamiento como generador de ideas	100
5. La edición de las obras de juventud	103
5.1. <i>Tus ojillos negros</i> : el éxito y las ediciones fraudulentas	104

CAPÍTULO I

LAS CANCIONES DE JUVENTUD

Introducción

Tradicionalmente las obras creadas por Falla antes de la composición de *La vida breve* (1904-1905) son consideradas como el conjunto de su producción de juventud. Se trata de la primera etapa creadora del compositor que podríamos fechar entre 1896 y 1904³⁶.

En este período, las informaciones extraídas de la correspondencia, de los manuscritos musicales o de la prensa nos aportan menos datos que en otras etapas compositivas. En primer lugar porque el círculo de amistades de Manuel de Falla aún era muy reducido y en segundo por su poca presencia en la prensa fuera de las publicaciones locales de Cádiz, que además a menudo no trataron sus interpretaciones con una objetividad absoluta. Todo ello sumado a la falta de declaraciones sobre el repertorio para voz y piano por parte del propio Falla hace más compleja la datación de cada obra y la reconstrucción del proceso compositivo. Y probablemente sean también estas las causas que han propiciado la escasez de trabajos de investigación sobre los cuatro géneros en los que principalmente se distribuyen estas obras de juventud: obras para piano, música de cámara, obras para voz y piano, y zarzuelas.

De las cuatro obras para voz y piano que Falla compuso en esta época —*Preludios*, *Rima*, *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* y *Tus ojillos negros*—, sólo la última se conoció fuera del contexto para el que fue creada. Las tres primeras se descubrieron tras la muerte de Falla entre las composiciones inéditas guardadas en la intimidad de sus papeles. Por este motivo tenemos un desconocimiento absoluto de la percepción que Falla tuvo de ellas en los momentos cercanos a su creación y directamente han sido incluidas en el cajón de

³⁶ Esta cronología la podemos encontrar en uno de los pocos estudios dedicados en exclusiva al período de juventud de Manuel de Falla: NOMMICK, Yvan. «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)». *Revista de Musicología*, vol. XXVI, n° 2, 2003, p. 546.

sastre que el propio Falla creó, en el que se insertaban las obras anteriores a *La vida breve*, que fueron tratadas de forma negativa por el propio músico:

Lo que he publicado antes de 1904 no tiene el más mínimo valor. Son nada menos que *tonterías*, algunas escritas cuando tenía entre 17 y 20 años, aunque publicadas después [...] Quizá pudiesen encontrarse cosas un poco más interesantes en mis trabajos inéditos; pero en las obras publicadas no hay nada, nada... [...] Como ya le he dicho, *La vida breve* es la primera obra con la que empiezo a contar un poco, incluso, quizá sea la que prefiero³⁷.

Esta visión denostada de las obras del período de juventud que la historiografía española ha asumido a «pies juntillas» –algo lógico a priori al venir la afirmación del propio compositor– ha sufrido en los últimos años una revisión en la búsqueda de posicionamientos lo más objetivos posibles del repertorio en relación con su contexto y distanciándose de la tradicional imagen del catálogo falliano estructurado de un modo totalmente evolucionista³⁸. Además, si volvemos a la afirmación de Falla a Jean-Aubry, nos llama la atención la fecha tan temprana en que la realiza. Era 1910 y tan sólo había compuesto tras *La vida breve*, sus *Cuatro piezas españolas* y *Trois mélodies*. Falla se estaba haciendo un lugar dentro del panorama musical y es lógico que ante Jean-Aubry, difusor en aquel momento de la música española en París, deseara obviar su producción de juventud. Pero la realidad es que estas obras anteriores a 1904 se adaptan a las prácticas musicales del espacio para el que fueron creadas, y aglutinan las influencias que estaban en boga en la época mencionada. Y en el caso concreto del repertorio para voz y piano responden a las tendencias vigentes de la música de este género.

Para entender la actividad compositiva de Manuel de Falla antes de 1902 tenemos que subrayar el interés que tuvo por el piano en estos años. Las composiciones más abundantes de este período son las piezas para piano, estrenadas la mayoría por el propio Falla. En este momento, junto a la breve dedicación profesional al piano que comenzó una

³⁷ Extracto de una carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. París, 3-IX-1910. Original manuscrito. AMF, sign. n° 7132: «*Ce que j'ai publié avant 1904 n'a pas la moindre valeur. Ce sont tout simplement des bêtises, quelques-unes écrites quand j'avais de 17 à 20 ans bien que publiées après. [...] Peut-être dans mes travaux qui sont restés inédits on pourrait trouver des choses d'un peu plus d'intérêt ; mais parmi les œuvres publiées, il n'y a rien, rien... [...] Comme je vous ai déjà dit c'est La vie brève mon premier ouvrage sur lequel je commence à compter un peu et même, c'est peut-être celui que je préfère.*»

³⁸ Por primera vez encontramos un estudio objetivo y completo de la obra de juventud de Manuel de Falla en: NOMMICK, Yvan. «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla...» *Op. cit.* Se han realizado recientemente dos trabajos que tratan el trasfondo ideológico de la historiografía en torno a la obra de Falla: TORRES CLEMENTE, Elena. «El “nacionalismo de las esencias”: ¿una categoría estética o ética?». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos (coord.). Logroño, Servicio de publicaciones de la Universidad de la Rioja, 2012, pp. 27-51; MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «Manuel de Falla en el contexto del género chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema». *Quodlibet*, n° 53, mayo-agosto 2014. Monográfico Manuel de Falla (II), pp. 23-24.

vez concluidos sus estudios en la Escuela Superior de Música y Declamación³⁹, también inició la composición de estas obras –podemos comprobar una perfecta coincidencia en el tiempo– lo que nos muestra su intención de seguir la senda de los pianistas-compositores. Así, estrenó el 14-VII-1899⁴⁰ en el Salón Viniegra su *Nocturno* para piano, el 6-V-1900⁴¹ en el Ateneo de Madrid la *Serenata Andaluza*, *Mireya* y *Vals-Capricho* o la *Segunda Serenata Andaluza* y «En la Rueda» y «Hadas» de la *Suite fantástica* en el Teatro del Parque Genovés en el concierto que tuvo lugar el 22-IX-1901⁴², junto a obras de Chopin, Mendelssohn, Grieg, Schumann, Saint-Saëns o Liszt, entre otros.

En esta misma línea existe una relación muy evidente entre algunas de sus creaciones camerísticas y su actividad interpretativa. Parte de esa música de cámara está vinculada a Salvador Viniegra y a los conciertos que se llevaban a cabo en su salón. Por ello no es casualidad que Falla compusiera antes de su marcha a Madrid varias obras para violonchelo y piano de las que se conservan tres fechadas entre 1897 y 1898⁴³: *Melodía*, *Romanza* y [*Pieza para violonchelo y piano en Do Mayor*]⁴⁴.

En el caso de las zarzuelas, existe un conocimiento tan parcial de ellas como en la música para voz y piano. Antonio Gallego relaciona seis en su catálogo que coinciden en número con las afirmaciones que da el propio Manuel de Falla en una entrevista en noviembre de 1914⁴⁵. De ellas sólo se conserva música de *Limosna de amor*, *Prisionero de Guerra* y *Los amores de la Inés* –esta última fue la única estrenada en el Teatro Cómico de Madrid en 1902–; por el contrario, las partituras de *La Juana y la Petra o la casa de Tócame Roque*, *El cornetín de órdenes* y *La cruz de Malta* están perdidas. El aspecto que más nos interesa de estas obras en nuestro trabajo está relacionado con los avances compositivos que Falla pudo experimentar con su composición; de todos los precisados por la profesora Elena Torres extraemos los relacionados con el «dominio de ciertos ritmos de danza, giros

³⁹ Tras los años de perfeccionamiento con el maestro Tragó con el que mantuvo una relación durante décadas. Esta ha sido ampliamente estudiada en el siguiente trabajo: SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena. *José Tragó y Arana (1856-1934). Pianista y compositor español*. Tesis doctoral dirigida por Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, 2015.

⁴⁰ *Diario de Cádiz*. 15-VII-1899. AMF, P-6408/9.

⁴¹ Programa de concierto. AMF, FN 1900-001.

⁴² Programa de concierto. AMF, FN 1901-001.

⁴³ Las tres obras están editadas actualmente bajo una misma publicación: *Tres obras para violoncello y piano*. Madrid, UME-Manuel de Falla Ediciones, 1994.

⁴⁴ Obra cuyo Ms. (VII A1) no contiene título ninguno. El profesor Antonio Gallego le puso el título que figura entre corchetes en: GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987, p. 19. Es importante indicar que según los estudios del profesor Yvan Nommick, esta obra está parcialmente inacabada, en: NOMMICK, Yvan. «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla...», *Op. cit.*, p. 557.

⁴⁵ FALLA, Manuel de. Entrevista publicada en: MARTÍN CABALLERO, F. «Los grandes éxitos teatrales. Manuel de Falla. La vida breve». *Noticiero sevillano*. Sevilla, noviembre de 1914. AMF, P-6408/117.

melódicos populares, soluciones armónicas y otras fórmulas estereotipadas de la tradición popular española habituales en la música de zarzuela»⁴⁶.

Como hemos comprobado, en este período la actividad interpretativa de Falla y particularmente los estrenos, nos llevan a conocer diversos datos acerca de las composiciones instrumentales, lo que ha permitido a los investigadores, entre otros aspectos, situar cronológicamente buena parte de estas obras. No sucede así con las obras vocales. En estas composiciones la falta de referencias relacionadas con sus interpretaciones y la existencia casi en exclusiva de sus manuscritos como fuente primaria nos reduce prácticamente a cero la posibilidad de realizar una datación exacta.

Las cuatro obras para voz y piano compuestas antes de 1904: *Preludios*, *Rima*, *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* y *Tus ojillos negros*, deben tener un tratamiento muy distinto porque de las tres primeras casi no se conservan datos más allá de sus respectivos manuscritos. No existe ninguna noticia en los círculos musicales de la época, no fueron editadas ni nombradas nunca por Falla en sus cartas y no hay constancia de ninguna interpretación pública de ellas hasta después de su muerte⁴⁷. En cambio, sí se publicó y tuvo una trascendencia bastante importante, como estudiaremos detenidamente, la cuarta de las canciones de juventud, *Tus ojillos negros*. En ella, por primera vez en su producción para voz y piano, Falla puso música al poema de un escritor vivo y coetáneo suyo, y de nuevo por primera vez una canción tiene dedicatoria: «A los Excmos. Sres. Marqueses de Alta Villa». Pero las diferencias más interesantes entre esta canción y las anteriores son las que respectan a su lenguaje. Esta melodía, compuesta en 1903, supone un cambio sustancial por ofrecernos un lenguaje más personal y elaborado que deja entrever el magisterio de Felipe Pedrell, bajo el cual ya se encontraba Manuel de Falla durante su composición.

Para el estudio de la obra para voz y piano de este período, utilizaremos como fuentes documentales las contempladas por el profesor Yvan Nommick⁴⁸ en su artículo sobre la producción de juventud de Manuel de Falla (el único, de hecho, que abarca íntegramente este corpus musical):

⁴⁶ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, p. 43.

⁴⁷ La primera interpretación de esta obra de la que existe constancia documental es la que realizaron Enrique Franco (piano) y Ángeles Chamorro (soprano) en 1967 en el Festival de Barcelona. Y la primera edición es: FALLA, Manuel de. *Obras desconocidas I, 5 Obras para canto y piano*. Madrid, Unión Musical Española, 1980. En la introducción a esta primera edición, Enrique Franco indica que *Preludios* probablemente fuera estrenada por la cantante aficionada Eloísa Minoves, con Falla al piano, pero no hemos hallado ninguna documentación que confirme este dato.

⁴⁸ NOMMICK, Yvan. «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla...», *Op. cit.*, p. 557.

- a) La correspondencia
- b) Los manuscritos musicales
- c) La prensa
- d) Los programas de mano
- e) Los libros estudiados y anotados por Falla
- f) Las partituras estudiadas y anotadas por Falla
- g) Los documentos diversos

a) *La correspondencia*

En la correspondencia conservada no existe ninguna mención a las tres primeras obras para voz y piano de juventud.

En el caso de *Tus ojillos negros*, sí encontramos diversas referencias epistolares, pero la mayoría de ellas son muy posteriores y concernientes a los derechos de autor de la misma y a las interpretaciones y grabación que se hicieron de ella años más tarde.

b) *Los manuscritos conservados*

Se conservan los manuscritos de *Preludios*, *Rima* y *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* Se trata de documentos autógrafos del propio Falla, que carecen de numeración, lo que nos impide acotar con exactitud su datación cronológica; sin embargo, las grafías de sus textos y de su notación ofrecen pistas acerca del momento a partir del cual fueron compuestas. En este sentido comprobamos que las grafías de estas canciones son muy distintas a algunas de las primeras obras de juventud de las que se conservan manuscritos originales con fecha exacta de composición. En el catálogo realizado por Antonio Gallego, tanto *Preludios* como *Rima* y *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* están datadas como *ca.* 1900, aunque entendemos que sería a partir de esa fecha cuando Falla las compondría, porque en comparación con el manuscrito de *Canción* para piano fechada por el propio Falla el 2 de abril de 1900, el perfil de su notación es totalmente diferente a la de estas obras. No cabe duda de que todos estos manuscritos son autógrafos de Falla, si bien la estilización de la escritura nos induce a fecharlos en un momento más tardío.



Ilustración 1a. Manuel de Falla. *Canción*. AMF, manuscrito XIV.



Ilustración 1b. Manuel de Falla. *Preludios*. AMF, manuscrito XVI.

c)-d) Prensa y programas de mano

No hay ningún documento explícito a estas canciones coetáneo a la composición de ellas referente a su interpretación, pero sí se conservan algunos artículos en prensa, como podremos ver más adelante, que hacen referencia a Falla intérprete de obras vocales y sobre todo a la interpretación de *Tus ojos negros*.

e) Los libros estudiados y anotados por Falla

Los libros estudiados por Falla en este momento son, junto a las partituras, fuentes muy importantes. Por una parte todos los tratados y libros sobre teoría musical nos dan la información sobre los aspectos que a Falla le interesaban en estos años y por otra parte son muy importantes los libros literarios, especialmente de poesía y versificación. Por ejemplo, el volumen de Trueba⁴⁹ que incluye el poema de *Preludios*, por las anotaciones que contiene, debió de ser utilizado como manual de aprendizaje de métrica y versos.

⁴⁹ TRUEBA, Antonio de. *Arte de hacer versos, al alcance de todo el que sepa leer*. Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos editores, 1881. AMF, R. 1943.

f) *Las partituras estudiadas y anotadas por Falla*

Al igual que sucede con los libros, las partituras conservadas, pese a su escasez, son unas fuentes esenciales para el estudio de este repertorio. Por los años de edición y el sello de la casa de música donde fueron adquiridas, podemos concluir que básicamente estas partituras son obras para piano de Schumann, Liszt o Grieg, reducciones para piano de óperas italianas, como *La Bohème* o *Manon Lescaut* de Puccini, y obras para voz y piano como *100 Cantos populares asturianos*, de José Hurtado o la [*Recopilación de piezas para canto y piano*] de romanzas de Donizetti, Bellini o Rossini.

g) *Los documentos diversos*

Al igual que para el resto de obras de este período, dos son los documentos conservados más importantes:

- el cuaderno titulado *Apuntes de Harmonía*⁵⁰ en el que Falla recogió anotaciones de muy diversa índole entre los años 1901 y 1904. Esta libreta contiene en su primera mitad la copia literal de capítulos enteros de tratados de armonía y en la segunda es prácticamente un cuaderno de notas en el que Falla escribe direcciones, gastos, liquidaciones, etc.

- las revistas juveniles *El Burlón* y *El Cascabel*. Se trata de publicaciones caseras en las que Falla reproducía fragmentos de algunas obras, escribía críticas, artículos de actualidad y pequeños ensayos⁵¹.

Veamos a continuación en qué contexto surgieron las obras para voz y piano de este período de juventud:

1. Contexto artístico-musical de las canciones de juventud de Manuel de Falla

Manuel de Falla nació en Cádiz el 23 de noviembre de 1876. Dos años antes se había iniciado en España, tras el sexenio democrático, la restauración de la monarquía borbónica en la persona del hijo de Isabel II, Alfonso XII. Fueron unos años en los que desde el punto de vista cultural destacó la aproximación socioeconómica entre nobleza y gran burguesía que les llevó a compartir gustos artísticos y literarios. Este hecho se vio

⁵⁰ NOMMICK, Yvan. «*Apuntes de Harmonía* de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta». En *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*. Ed. de Yvan Nommick y estudios musicológicos a cargo de Yvan Nommick y Francesc Bonastre. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Facsimiles», serie «Documentos», n° 1, 2001.

⁵¹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga, Arguval, 2009, pp. 21-22.

reflejado en las manifestaciones culturales más representativas de la sociedad, como eran la asistencia a los salones o el interés por la música teatral; por otro lado, la consolidación de la burguesía como consumidora de canciones fue un hecho detectable principalmente a partir de esta época⁵².

En ese ambiente, la literatura sufrió un proceso de absorción de la lírica popular, cuyo final podemos encontrar en las *Rimas* de Bécquer. Aunque ese camino de asimilación tuvo su origen mucho más atrás en el tiempo, en los cantares populares que venían recopilándose desde el siglo XVIII, fue a mitad del siglo XIX, con la creación de *El libro de los cantares* (1852) de Antonio de Trueba, cuando encontramos algunos de los ejemplos más trascendentes de revalorización de la poesía popular⁵³. Esta obra pone de manifiesto el interés por las formas y los temas preferidos del pueblo llano y marcó una acusada influencia en las producciones líricas de los poetas posteriores, como Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer. En ellos estaban presentes algunos supuestos románticos, sobre todo la importancia que conceden al sentimiento, pero era una poesía genuina y personal, probablemente también afectada indirectamente por los *lieder* (canciones) de Henry Heine, traducidos del alemán por primera vez en 1857 por Eulogio Florentino Sanz. Estas corrientes tuvieron, como vamos a ver, su reflejo en la creación musical por su vinculación íntima con la canción. Así, las poesías románticas de Bécquer y Rosalía de Castro «pusieron a disposición de los compositores una lírica adecuada para la afirmación de un lied hispano, en una suerte de neo-romanticismo de salón»⁵⁴.

En el ámbito musical, la tradicional canción de sabor andaluz no se abandonó en el último tercio del siglo, acentuándose incluso ciertos tintes andalucistas que a partir de la época isabelina había ido tomando la canción para distinguirse de la influencia italiana. En paralelo a esa moda andalucista, surgió un interés por lo popular, tendencia que probablemente se da la mano con las corrientes literarias, que repercutirá en toda la canción española de finales del siglo XIX y principios del XX. Este resurgir del canto del pueblo se canalizará ahora por dos vías: por una parte, debemos señalar un matiz científico que se reflejará en la recopilación y edición de estas músicas; y por otra, la creación de obras de inspiración popular⁵⁵. Como ejemplos de los más de cien cancioneros que se editaron antes de 1900⁵⁶ podemos señalar dos obras en las que profundizaremos en el

⁵² ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998, pp. 80-99.

⁵³ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Mercedes. *Historia Esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Edaf, 2008, p. 370.

⁵⁴ ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*, *Op. cit.*, p. 371.

⁵⁵ *Ibid*, p. 382.

⁵⁶ REY GARCÍA, Emilio y PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años». *Revista de Musicología*, vol. XIV, nº 1-2, 1991, pp. 355-376.

capítulo tercero, *Ecos de España* de Inzenga, de 1873 y *Cantos populares* de Eduardo Ocón, de 1874. Conforme avanzó el siglo aumentó este interés por los cantos populares y sobre todo andaluces, y además sirvieron a muchos compositores para crear sus propias obras para piano o canto y piano a medio camino entre la recuperación de fuentes, la producción artística y los intereses comerciales. Así, era muy habitual, junto a las melodías neorrománticas o las canciones moriscas, encontrar obras de creación actual que compartían unos estereotipos similares a los de las recopilaciones de música popular. Citemos como ejemplo al andaluz Isidoro Hernández que surtió los almacenes de música con canciones andaluzas de producción propia muy cercanas a sus recopilaciones de música popular⁵⁷.

Esta herencia literario-musical gestada en torno a los años 70 y 80 del siglo XIX alcanzó directamente la última veintena. En esos años convivían en la melodía de salón un buen elenco de piezas de tintes populares con estereotipos andalucistas y un nutrido número de composiciones ligadas a la estética de la romanza italiana o directamente derivadas de los números operísticos. De ambas tendencias se lograron algunas obras de mérito⁵⁸, entre ellas las tres primeras obras para voz y piano de Manuel de Falla.

En una capital como Cádiz, convertida en uno de los principales centros operísticos de España, con una fuerte impronta italiana y una música popular en plena efervescencia – y en donde, recordemos, transcurren la niñez y primera juventud de Manuel de Falla –, es lógico que estas primeras obras se desarrollaran dentro de las estéticas vigentes. No será hasta más tarde, cuando –una vez instalado en Madrid y tras conocer los postulados defendidos por compositores como Felipe Pedrell o Gabriel Rodríguez–, el músico se interese por el lied hispano, tal y como queda reflejado en su última obra de este género, *Tus ojos negros*.

La música vocal en Cádiz

En Cádiz, los últimos años del siglo XIX y primerísimos del XX están marcados por la tradición musical del período isabelino en el que se habían llevado a cabo más de dos mil representaciones dirigidas mayoritariamente a un público aficionado, con un 80 % del

⁵⁷ ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX...*, Op. cit., p. 371.

⁵⁸ ALONSO, Celsa. «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto». *Revista Musicológica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 305-328.

repertorio tomado de las óperas italianas, entre las que tuvieron particular fortuna las de Rossini, Donizetti y Bellini⁵⁹.

En este ambiente musical creció Manuel de Falla. Como indica Roland-Manuel, la música italiana estuvo muy cerca del músico desde momentos muy tempranos: «Un abuelo bondadoso, siempre dispuesto a hacer gemir los armonios al imponerles las arias italianas que se entremezclaban en su memoria»⁶⁰. Además, este repertorio italiano puesto en escena entre 1833 y 1868, junto con el *Grand opéra* francés de Meyerbeer y la ópera lírica de Gounod, extendió su influencia hasta la práctica musical de finales del siglo XIX y principios del siglo XX⁶¹; prueba de ello es la fuerte presencia de este repertorio operístico en la ciudad, coincidiendo con ese período finisecular. Y esta moda se refleja en la gran cantidad de partituras de óperas italianas conservada en la biblioteca de Manuel de Falla, la mayoría en versión para piano solo, o canto y piano. Muchas de estas piezas fueron adquiridas en Cádiz, como es el caso de *La Bohème*⁶² y *Manon Lescaut*⁶³ de Puccini o *La Traviata*⁶⁴ de Verdi, probablemente para seguir las representaciones que de ellas se hicieron en la ciudad.

Esta influencia italiana y multitud de referencias a la práctica de repertorios vocales en Cádiz queda reflejada en los programas de concierto conservados de instituciones como la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia primero, a la que se suman los recitales del Conservatorio Odero después. Si ahondamos en los conservados a partir de 1885⁶⁵, podemos comprobar que se seguían interpretando las «principales romanzas» o arias más conocidas del *bel canto* italiano de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, a las que se añadieron después obras de Grieg, Tosti, Meyerbeer, Gounod, Gastaldón, Mascagni o A. Arnaud, entre otros. Junto a ellas destacan algunas canciones españolas e incluso obras de compositores locales como la *Romanza para canto* de Salvador Viniegra.

⁵⁹ LEON RAVINA, Gemma. *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cádiz, Grupo de estudios de Historia Actual, 2007, p. 38.

⁶⁰ ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla*. Traducción de Vicente Salas Vú. Losada, Buenos Aires, 1945, p. 16.

⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

⁶² PUCCINI, Giacomo. *La Bohème*. Reducción para piano de Carlo Carignai. Milán, Ricordi, 1896. Lleva el sello del almacén de música de Juan P. Parodi (Cádiz) y anotaciones autógrafas de Falla. AMF, R. 1123.

⁶³ PUCCINI, Giacomo. *Manon Lescaut*. Reducción de Carlo Carignani. Milano, Ricordi, 1893. Ex-libris ms. de Manuel de Falla. Lleva Sello de la Casa Manuel Quirell (Cádiz) y anot. autógr. de Manuel de Falla. AMF, R. 1124.

⁶⁴ VERDI, Giuseppe. *La Traviata*. Milán, Ricordi, [s.a.]. AMF, R. 922.

⁶⁵ En el Archivo Manuel de Falla, carpetas NFN 6255 y 6256, se conservan numerosas copias de programas de mano fechados entre 1885 y 1918 que nos permiten observar la evolución de las programaciones que se llevaban a cabo en las diferentes salas de concierto. Estos programas no pertenecen a Manuel de Falla, pero son un testimonio de los conciertos que se llevaron a cabo en esos años en Cádiz y a los que Falla pudo asistir.

Estos conciertos solían estar organizados por la propia Real Academia de Santa Cecilia hasta 1892, dirigidos por Alejandro Otero y en los últimos años del siglo por Enrique Broca; tenían lugar en espacios como el Teatro del Parque Genovés o en el Teatro Principal y en ellos confluían «la Pequeña Sociedad de Conciertos y distinguidos Artistas y Profesores de la Academia»⁶⁶. Del mismo modo, a partir de 1892 el recién creado Conservatorio Otero también instituyó regularmente estas «Veladas dramático-musicales»⁶⁷. En ambos tipos de recitales eran asiduos los cantantes locales que habían sido primeros premios de la Real Academia como Antonia Fernández, Ángeles Fernández de Almeida, Josefa Braojos, Amparo Guzmán o el barítono Julio Sirera, o las premiadas del Conservatorio Otero como la Srta. Carmen Novoa o María Montesinos. Y Cádiz respondía así al patrón repetido en toda España: academias, sociedades y ateneos de provincias celebraban veladas literario-musicales donde se tocaban cuartetos, valeses al piano, se cantaban piezas corales y líricas romanzas.

Con bastante seguridad Falla debió de ser conocedor de los conciertos y recitales que ambas instituciones ponían en marcha cada curso, más aún porque ambos directores de estas academias fueron los profesores gaditanos de Falla en su juventud: recordemos que hacia 1888 había comenzado sus estudios con Alejandro Otero y tras su fallecimiento continuó, al menos el estudio de la armonía y el contrapunto, con Enrique Broca.

En el panorama de la música vocal de la ciudad también podemos rastrear la visita de divas como la soprano estadounidense Emma Nevada en 1895⁶⁸, que era considerada una de las mejores sopranos de coloratura de finales del siglo XIX, o Vittoria Domenici, que en 1896 dio a conocer por primera vez en Cádiz el «Aria de Dalila» de *Samson y Dalila* de Saint-Saëns o el *Ave María* de Mascagni junto a obras de Donizetti, Bellini, Meyerbeer o la canción *Los ojos negros*⁶⁹ de Fermín María Álvarez.

⁶⁶ Programa de concierto. AMF, NFN 6255 [sin numeración].

⁶⁷ A partir de 1892 coexisten en Cádiz dos instituciones: la Real Academia de Santa Cecilia y el Conservatorio Otero. Este último surge cuando su presidente y uno de sus más notables valedores, Alejandro Otero, presenta su dimisión de la Real Academia y funda un Conservatorio paralelo que llevaría su nombre. Podemos encontrar un estudio de la historia del conservatorio gaditano en: NAVARRO MOTA, Diego. *La Historia del Conservatorio de Cádiz en sus Documentos*. Cádiz, [Institutos de estudios gaditanos. Excma. Diputación Provincial], 1976.

⁶⁸ En una ciudad pequeña como Cádiz, la presencia de artistas importantes era un acontecimiento público, pero probablemente también tenían una participación en los salones privados. Precisamente Juan Viniegra hace alusión a la presencia de la «Nevada» en casa de su padre. En: VINIEGRA Y LASSO DE LA VEGA, Juan J. *Vida íntima de Manuel de Falla y Matheu*. Cádiz, La Voz, 1966, p. 49.

⁶⁹ Según Celsa Alonso esta canción fue estrenada en mayo de 1866. En: ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*, Op. cit., p. 425. Encontramos un importante estudio de este compositor en: ALONSO, Celsa. «Las melodías de Álvarez: un capítulo importante en la melodía de cámara del romanticismo español». *Revista de Musicología*, vol. XV, n° 1, 1992, pp. 231-279.

Junto a estos recitales públicos tenemos que subrayar la intensa vida musical que existía en los salones de la aristocracia gaditana en aquellos años. Desafortunadamente es poca la bibliografía concerniente a esta actividad en Cádiz⁷⁰, pero gracias a la prensa y a los testimonios epistolares conservados, podemos tímidamente dibujar la presencia en ellos de Manuel de Falla como acompañante de música vocal.

Las primeras referencias de Manuel de Falla como pianista acompañante las tenemos en Cádiz en los domicilios privados de Manuel Quirell o Salvador Viniegra⁷¹, conciertos que se solían celebrar normalmente una vez a la semana⁷²: Eran «conciertos en toda regla [...]». Tanta importancia llegaron a tener esas reuniones, que una noche se cantó el “concertante de la *Sonámbula*”, explicaba Juan Viniegra⁷³. Según el mismo autor, Falla comenzó a asistir a los conciertos allá por el año 1885-86 como «un niño que ni entraba en la sala», siendo años después cuando comenzó a participar en aquellas veladas⁷⁴.



Ilustración 2. Salón Viniegra. AMF, imagen 1/185.

⁷⁰ Aunque podemos citar el trabajo recientemente editado: RAVINA MARTÍN, Manuel. *Familias musicales gaditanas: Peichler, Rücker, Pongilioni, Quirell*. Cádiz, Mayi, 2016.

⁷¹ PAHISA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi americana, 2ª ed., 1956, pp. 21-22.

⁷² «El sr Viniegra no ha dejado de cultivar en medio de la intimidad de sus conocimientos *amateur*, el arte que tan a la perfección domina, y una vez a la semana, ya lo hemos dicho, en su domicilio, los fantásticos ensueños del gran maestro alemán, primero de los antes citados; las placideces de Mozart; las ambrosías de Mendelssohn; las clásicas cantatas de Haydn y los encantos, en fin, de tantos otros inmortales de la lírica, se respiran en aquella atmósfera saturándola hasta lo indefinible de las más hermosas armonías y forman ese ambiente que nos trasporta a otro mundo en que no se vive sino que se sueña y del que no se despierta sino a la terminación de cada trozo musical siempre bien ejecutado». *Diario de Cádiz*, 15-VII-1899. AMF, FN 6408/6; En: VINIEGRA, Juan. *Vida íntima de Manuel de Falla...*, *Op. cit.*, pp. 49-51, recuerda cómo comenzaron aquellos conciertos un día a la semana en el salón de Salvador Viniegra y menciona la presencia de Falla en sus inicios y cada vez que viaja a la ciudad.

⁷³ *Ibid*, p. 49.

⁷⁴ *Ibid*, pp. 49-50.

Por la naturaleza de aquellas sesiones, como reunión de amantes de la música con el fin de disfrutar de sus interpretaciones, debió de tener un papel importante la música de cámara y especialmente la vocal que tan de moda estaba en los salones del momento. Pero en la prensa, las crónicas de sociedad en las que se relatan estas veladas en domicilios privados a veces es escasa e irregular. Aunque son pocos los datos que tenemos de Manuel de Falla acompañando en esta época, parece que desde fecha temprana se había convertido en un pianista con experiencia en el oficio. El 29 de marzo de 1899 aparece en las actualidades del *Diario de Cádiz* la reseña de un concierto llevado a cabo en un «elegante y aristocrático domicilio gaditano»⁷⁵ la noche anterior. En esa noticia no se cita el nombre del pianista, pero un mes después se desvela que se trata de Manuel de Falla con una reseña en la que probablemente algún conocido o amigo suyo describe, de manera muy aduladora, su función como pianista acompañante.

Sorprende oírlo buscar a primera vista obras llenas de dificultades, pero no sorprende menos en la música de conjunto, o cuando acompaña a concertistas. En estos casos su estudio es no sobreponerse a los demás, antes al contrario, y seguro estamos que el concertista a quien Falla acompañe alguna vez, no lo olvidará porque no es fácil encontrar a artistas que despojen su propia personalidad cuando acompañan a otros⁷⁶.

El texto, posiblemente realizado con el objeto de engrandecer la figura del músico, nos deja entrever que la experiencia de Falla como acompañante debió de ser abundante en los años en que se centró en la interpretación al piano.

Sólo unos meses después del acontecimiento anterior, volvemos a tener otro testimonio de Falla como acompañante de música vocal, ahora sí con una referencia más explícita, aunque en este caso sin hacer mención a las obras para voz y piano que se interpretaron:

El domingo desfiló todo Cádiz conocido, por el domicilio del Sr. D. Miguel Fernández de Celis, con objeto de felicitar a su hija la gentil y airoísima Mercedes Fernández Ariosa cuyo santo se celebraba. Por la noche concurrieron a la casa de la calle Ancha, muchos de los íntimos de sus dueños, organizándose agradable e interesantísima velada musical. Tratándose de aquellos señores que tan ferviente culto rinden al divino arte, no hay que decir si los trozos interpretados serían escogidos y selectos. Ya en el magnífico Erard de gran cola, modelo bis, o en el vertical Ronisch, dejó oír el famoso profesor Sr. Falla, el allegro appassionato de Saint-Saëns, el vals en mi bemol de Godart y otras piezas. La Srta. Eloisa Minoves, que canta como los ángeles, dijo con mucho gusto, algunas difíciles romanzas, acompañadas por aquel señor, al piano⁷⁷.

⁷⁵ *Diario de Cádiz*, 29-III-1899. AMF, FN 6408/2.

⁷⁶ *Diario de Cádiz*, 21-IV-1899. AMF, FN 6408/3.

⁷⁷ *Diario de Cádiz*, 26-IX-1899. AMF, FN 6408/16.

Inmerso en ese clima, es lógico que Falla sintiera la necesidad de componer varias obras para voz y piano. Su inclinación a la música vocal, el canto y la música escénica —que se mantuvo toda la vida— ya existía en su etapa de juventud, y al igual que pudo suceder con la música instrumental, su propia práctica con cantantes pudo repercutir en su creación, más aún cuando en estos años las melodías para voz y piano eran un pilar esencial de la sociabilidad musical.

Según hemos visto, en las veladas y conciertos gaditanos, el músico se familiarizaría fundamentalmente con la música de corte andalucista e italiana; sin embargo, tras el traslado definitivo de Falla a Madrid, en noviembre de 1899, éste entraría en contacto con las corrientes regeneracionistas que florecían en instituciones como el Ateneo. Allí se difundían los lieder alemanes de Schubert y Schumann, así como los habituales programas de conferencias y veladas artístico-musicales. Y allí pudo tener el primer contacto directo con Felipe Pedrell —quien se encontraba al frente de la sección de música—, a raíz del concierto que Manuel de Falla interpretó en esta institución en 1900.

En esta época y sobre todo en el momento preciso de la composición de *Tus ojos negros* no podemos concretar qué conocía Falla de los postulados de Pedrell en torno al lied. Pero sí podemos subrayar que en el Ateneo se trataban desde el punto de vista crítico cuestiones como la ópera española o la necesidad de creación de un «lied hispano»⁷⁸. En ese momento, el maestro catalán impartía su docencia como profesor de la sección artística de la que estuvo al frente durante siete años y en la que dedicó algunos cursos a «El canto popular español»⁷⁹, como detallaremos en el capítulo tercero. En aquel momento, Falla ya era alumno de Pedrell y probablemente comenzaran a calarle sus preceptos acerca de la consecución del «lied hispano» que en Manuel de Falla se vislumbran en *Tus ojos negros*. Con seguridad pudo conocer entonces la obra de Pedrell y sin duda comenzó a macerar un ideario que aplicó claramente en sus obras posteriores, sobre todo en las *Siete canciones populares españolas*.

Para finalizar el contexto en que se sitúan estas obras de juventud, tenemos que acercarnos al ambiente en el que se llevó a cabo la composición de *Tus ojos negros*, que puede estar directamente relacionado con la dedicatoria de esta obra. «A los marqueses de Alta-Villa» no fue sólo un tributo al matrimonio con el que Falla mantenía una relación

⁷⁸ PERANDONES LOZANO, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1917): Microcosmos estilístico contextualizado a través de un nuevo epistolario*. Tesis doctoral dirigida por María Encina Cortizo. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, p. 54.

⁷⁹ MARTÍNEZ BELTRÁN, Zoila. *Música Divulgata: La labor divulgativa de Felipe Pedrell durante los seis primeros años de su estancia en Madrid (1894-1900)*. Trabajo Fin de Grado dirigido por Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 36-37.

personal y a cuya marquesa Falla impartía clase⁸⁰ (en el Archivo Manuel de Falla se conserva una breve correspondencia en la que la Marquesa invita al compositor a su casa⁸¹); sino que es posible que esta dedicatoria de Falla a los marqueses pueda estar conectada con el estilo mismo de la canción.

El marqués de Alta-Villa, cantante y erudito, había reflexionado sobre la música de salón poco tiempo antes de que Falla compusiera *Tus ojillos negros*, en un *Discurso* leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, acerca de la música de salón. En dicho discurso, titulado *La música de canto íntima o de salón. Su reflejo en la cultura general del país*⁸², trata cuestiones relacionadas con el canto lírico en España a principios de siglo. Y en su texto, Alta-Villa insiste en la pérdida del carácter típico de la música en España, más concretamente en algunas provincias, y hace un reclamo a favor de esa recuperación de la música de salón:

¿Qué sucede, artísticamente hablando, en Madrid y en España entera, respecto a la música *di camera*, la de salón, la íntima?...

Que no existe; perdimos el carácter típico que comenzábamos a tener y que cultivó con tanta gracia el maestro Iradier, el autor de las *Ventas de Cárdenas*, reflejo fiel del espíritu de aquella época [...]

En Andalucía, allí donde la guitarra está siempre lista; en aquel mundo de flores y de poesía, donde nacen los versos entre las rosas y los gorjeos más increíbles brotan a ríos de las gargantas; donde el pueblo tiene sus cantos más o menos puros, más o menos aceptables, pero tan llenos de ternura y de gracia, hay *cantaores*, pero no hay cantantes; allí no hay afición a la música; rarísimo es encontrar a alguien quien la enseñe y más raro aún conocer quien la practique con éxito⁸³.

Falla debió de estar de acuerdo completamente con este ideario al que se pudo acercar a través del trato directo con el marqués. La reivindicación que aquí hace Alta-Villa de la música española y esa denuncia del panorama musical andaluz tuvieron que calar en un joven Falla, recién instalado en la capital.

En Madrid, Alta-Villa frecuentaba los salones de la alta sociedad en los que se celebraban las llamadas «reuniones filarmónicas» o veladas musicales y se dedicó a la enseñanza privada del canto, incluso de manera altruista⁸⁴. En 1905 el Marqués publicó un *Método completo de canto*⁸⁵ que era el fruto de sus postulados referentes al canto mediante una sección teórica y otra práctica representada por diecinueve ejercicios manuscritos. Ambos

⁸⁰ En *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*, *Op. cit.*, p. 96, Falla anota el dinero recibido por las lecciones de música a la marquesa de Altavilla el 4 de diciembre de 1903.

⁸¹ Carpeta de correspondencia nº 14025.

⁸² Fue leído en su toma de posesión, el 22 de diciembre de 1901.

⁸³ Fragmento del discurso inserto en *La Alhambra*. Año IV, nº 96, 31-XII-1901, pp. 565-567.

⁸⁴ «[abrió] una Escuela de canto, donde concurrió la juventud aristocrática de Madrid y de donde salieron notables cantantes (*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1909: III/12, 176)». Tomado de: MORALES-VILLAR, María del Coral. «El Marqués de Alta-Villa (1845-1909) y su método completo de canto (1905): la Escuela lírica francesa en España». *Música oral del Sur*, nº 10, 2013, p. 51.

⁸⁵ Método que podemos encontrar analizado en el artículo que acabamos de citar: *Ibid.*, p. 54.

textos suponen la plasmación de las ideas vocales, pero también estilísticas, vigentes a comienzos del siglo XX con las que comulga y coincide perfectamente la canción creada por Falla.

2. Fundamentos estéticos de las primeras canciones de Manuel de Falla: la literatura romántica y costumbrista

Romanticismo y costumbrismo son dos conceptos a veces difíciles de delimitar, pero sobre todo en torno a ellos podemos encontrar dificultades debidas a su problemática relación. Habitualmente el viaje de uno a otro es casi un largo camino por su antagonismo, pero realmente son categorías móviles que en literatura suelen presentar oposición entre «mímesis costumbrista generadora de Realismo y la expresividad romántica»⁸⁶. Pero en realidad, el costumbrismo puede representar en palabras de José Escobar una relación de «simultaneidad antagónica», el paradójicamente llamado costumbrismo romántico. Y en esta unión es donde ambos conceptos fueron importantes en la obra de Manuel de Falla, sobre todo en el punto en que comparten rasgos en algunas de sus manifestaciones como el interés por las tradiciones y costumbres nacionales.

La estética romántica estuvo presente durante prácticamente toda la vida de Manuel de Falla, aunque en décadas posteriores intentara reaccionar contra esta herencia en la búsqueda de nuevos medios expresivos que lo conectaran con la modernidad. Él mismo, refiriéndose a *La vida breve* y a las *Noches en los jardines de España*, afirmó en 1929: «Empezaremos por el “romanticismo”. Efectivamente: cuantos nacimos dentro del pasado siglo le hemos pagado en mayor o menor grado nuestro tributo»⁸⁷. Manuel de Falla siempre fue consciente del Romanticismo de su formación, de sus fuentes y de su pensamiento estético. Y efectivamente la huella de la música romántica es fácilmente rastreable de manera más o menos directa en muchos momentos de su trayectoria. Si nos referimos a la literatura, Falla tuvo cerca lecturas del Romanticismo durante toda su vida y podemos constatar la adquisición de obras adscritas a esta tendencia hasta en sus últimos años en Argentina.

⁸⁶ ESCOBAR, José. «Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo». *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbrismo-entre-el-romanticismo-y-realismo-0/html/ff87782c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html [última consulta: 17-VII-2017]

⁸⁷ Carta de Manuel de Falla a Darío Pérez. Granada, 9-X-1929. Borrador mecanografiado. AMF, sign. nº 7397-002.

Si nos centramos en la etapa de juventud, esa estética romántica prima tanto en las lecturas que manejó durante aquellos años como en los textos seleccionados para sus obras. En cuanto a la música, también la perteneciente al romanticismo era la principal en el mundo falliano, estando presente tanto en los repertorios de los recitales que interpretó, como hemos visto en la introducción, como en los conciertos a los que asistió. Así, es lógico que literatura y música determinaran el lenguaje compositivo de sus primeras canciones.

2. 1. La importancia de la literatura en sus primeras obras vocales

Se ha repetido hasta la saciedad, porque así lo manifestó abiertamente Falla⁸⁸, que su primera vocación antes que la música fue la literatura. No sabemos, por estar muy poco estudiadas, cómo fueron sus primeras incursiones literarias⁸⁹, pero sí podemos aseverar que la presencia de la literatura en la vida de Falla fue muy importante. Esta realidad se refleja cristalinamente en su biblioteca personal en la que el número de obras literarias y monografías es tres veces mayor que el de partituras.

Del mismo modo, la relación de Falla con la literatura, en cada uno de sus géneros, ha sido un fenómeno muy poco trabajado. Quizá la música teatral es el ámbito donde más estudios han proliferado, destacando el análisis de las relaciones entre música, texto y acción dramática estudiadas en profundidad en el trabajo de Elena Torres *Las óperas de Manuel e Falla. De La vida breve a El retablo de Maese Pedro*⁹⁰ y el análisis de la relación estética de música y lenguaje en *La vida breve* realizado por Yvan Nommick⁹¹. Tenemos que especificar que en los últimos años se han llevado a cabo algunos estudios centrados principalmente en el ámbito literario, tratado de forma interdisciplinar. En este sentido tenemos que citar el trabajo de Laura Santana que aborda los aspectos traductológicos de *El retablo de maese Pedro* y de la ópera *Carmen*⁹² como ejemplos en el ámbito lírico europeo del estudio de las versiones lingüísticas de ambas obras, y la reciente tesis doctoral de Inés Sevilla titulada *El retablo de maese Pedro (1923) de Manuel de Falla: un diálogo entre música,*

⁸⁸ Por ejemplo se lo declaró Manuel de Falla a Roland-Manuel en carta fechada en París el 30-XII-1928. Fotocopia del original mecanografiado. AMF, sign. n° 7521-095.

⁸⁹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...*, Op. cit., pp. 16-20.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral. Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998-1999.

⁹² SANTANA BURGOS, Laura. *Diálogos entre Francia y España: la traducción de los libretos de Carmen y de El retablo de maese Pedro*. Tesis doctoral dirigida por Yvan Nommick. Universidad de Granada, 2013.

*literatura y política*⁹³, en la que desde el «diálogo» entre estos diferentes parámetros estudia de manera comparada la obra de Falla con el *Quijote* de Cervantes. Por último, tenemos que indicar que actualmente está en curso el estudio realizado por Dácil González Mesa que abarcará la influencia de la biblioteca de Manuel de Falla en su propia creación musical.

En cuanto al mundo poético, como género sustancial en Manuel de Falla, observamos que la bibliografía dedicada al estudio de su relación con los autores poéticos es aún menor e inexistente desde un punto de vista amplio. Fue Gerardo Diego el primer autor en acercarse a los «gustos» literarios y poéticos de Falla y a los paralelismos entre su música y la poesía⁹⁴. Y desde los años cuarenta tenemos que esperar a la década de 1990, cuando en las actas del congreso *Manuel de Falla: Latinité et Universalité* autores como Marie-Claire Beltrando Patier o Pierre Guillot reabren la vía de la relación de la música de Falla y sus textos poéticos⁹⁵, que se ha continuado trabajando sobre aspectos muy concretos en las publicaciones más recientes⁹⁶.

En el caso de las obras para voz y piano de juventud tenemos que comenzar nuestro estudio cuestionando el porqué de la elección de esos textos: ¿Falla los eligió porque a algunos de ellos se había acercado como lector en su primera juventud, como pudo suceder con Antonio de Trueba, o quizá porque formaban parte de la tradición cancionística española que había ido conociendo desde su adolescencia? Si analizamos todos los datos con los que contamos de cada canción concluimos que quizá ambas afirmaciones tienen algo de cierto: por una parte Falla leyó a los escritores románticos desde su juventud y posteriormente durante casi toda su vida; y además estos escritores habían sido tradicionalmente puestos en música por la generación de compositores anterior a Falla. Es casi como un proceso de ida y vuelta en el que probablemente es difícil delimitar con cada autor qué fue primero, si el conocimiento de las obras literarias o el contacto con

⁹³ SEVILLA LLISTERRI, Inés. El retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla: un diálogo entre música, literatura y política. Tesis doctoral. Universidad de Valencia y École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2015.

⁹⁴ A continuación citamos los principales artículos de Gerardo Diego relacionados con Falla y la literatura: DIEGO, Gerardo. «Falla y la literatura». *Ínsula*, Año II; «Las canciones de Falla». *Música*, II, 12, junio de 1945, p. 3; «La conversión de Falla». *Lola: Amiga y suplemento de Carmen*, diciembre de 1927, n° 13, 15-I-1947, pp. 2-3.

⁹⁵ BELTRANDO PATIER, Marie-Claire. «*Les Colombes, Chinoiserie et Séquidille: une entrée en mélodie française*». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 85-90; Y en el mismo volumen: GUILLOT, Pierre. «*Psyché, ou le mystérieux accord d'Apulée*», *Op. cit.*, pp. 143-150.

⁹⁶ Citamos por ejemplo los siguientes trabajos: GONZÁLEZ MESA, Dácil. «El costumbrismo como inspiración: Manuel de Falla y *Las Flores*, un proyecto frustrado». *Quodlibet*, n° 53, mayo-agosto 2014. Monográfico Manuel de Falla (II), pp. 41-59; CISNEROS SOLA, María Dolores. «El *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla: un homenaje a Góngora suscitado por Gerardo Diego y Federico García Lorca». *Música y cultura en la Edad de Plata 1915 – 1939*. Edición a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 549-562.

los textos a través de las versiones musicales existentes. Lo que está claro es que en la figura de Falla es difícil en estos primeros años desligar al literato del melodista.

Los textos de las poesías utilizadas en estas canciones anteriores a 1903 se corresponden perfectamente con el estilo musical de las mismas. Como señaló Gerardo Diego —y es la primera particularidad del lenguaje falliano presente desde su juventud hasta sus últimas obras— la relación entre los textos literarios manejados por Manuel de Falla y su creación musical fue siempre muy estrecha: «Yo encuentro una honda correlación entre su estilo musical y su andadura sintáctica, como también entre su grafía pentagráfica y los rasgos de su alfabeto caligráfico»⁹⁷. Para la primera canción, *Preludios*, Falla escogió un poema del prebecqueriano Antonio de Trueba. Se trata de un volumen utilizado por Falla para estudiar métrica y probablemente sea un ejemplo excepcional de cómo la vocación literaria de Falla influyó en la creación musical y cómo un libro de estudio fue empleado finalmente para la puesta en música de uno de sus textos. Para las dos siguientes eligió dos *Rimas* de Bécquer⁹⁸. Con estos poemas encontramos la inmersión de Falla en el estilo romántico español más pleno, pues su musicalización fue una constante en la melodía de salón de los compositores de la Restauración y responde así a una tradición o tendencia de los compositores españoles, desde años atrás, de utilizar estos poemas en obras para voz y piano. Y junto a esta línea romántica, la otra gran tendencia estilística de la literatura de estos años, de tintes costumbristas, aparece en el poema de *Tus ojillos negros*. Esta poesía de Cristóbal de Castro tuvo gran difusión entre los periódicos de la época, pero según escribió el propio autor del texto⁹⁹, fue Felipe Pedrell, responsable de los avances técnicos de esta canción, quien hizo de enlace entre el poeta y el músico.

El texto de la primera obra para voz y piano en el catálogo falliano, *Preludios*, del escritor y poeta Antonio de Trueba¹⁰⁰, forma parte de uno de los numerosos libros de este autor leídos por Manuel de Falla durante su juventud. El interés por Trueba lo prueban la gran cantidad de libros suyos que se conservan en la biblioteca del compositor¹⁰¹: *Leyendas genealógicas de España*, *Cuentos ilustrados*, *Cuentos populares*, *Capítulos de un libro sentidos y pensados*

⁹⁷ DIEGO, Gerardo. «Falla y la literatura», *Op. cit.*, pp. 2-3.

⁹⁸ Falla escogió dos *Rimas* de Bécquer de alguna de las primeras ediciones en las que se publicaron, pero no podemos precisar la edición que utilizó, ya que el único ejemplar de *Rimas* conservado en el Archivo Manuel de Falla pertenece a una tirada de 1907.

⁹⁹ CASTRO, Cristóbal de. «Una canción de Falla. (La tarjeta de Pedrell)». *ABC*. Madrid, 11-XI-1945, p. 15. Un ejemplar original del artículo se conserva en el Archivo de Valentín Ruiz Aznar.

¹⁰⁰ Autor vasco que vivió entre 1819 y 1889. Su producción es muy amplia, abarcando desde la lírica a la novela histórica y costumbrista. Destaca sobre todo en la narrativa corta cuando refleja la vida rural de Castilla y el País Vasco. Entre sus obras más importantes encontramos el *Libro de Cantares* (1852), *Cuentos Populares* (1853), *Cuentos Campesinos* (1860) y *Cuentos de varios colores* (1866).

¹⁰¹ Se puede consultar el catálogo detallado de la biblioteca del compositor en: NOMMICK, Yvan y RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio (eds.). *La biblioteca personal de Manuel de Falla*. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Catálogos», serie «Fondos documentales», nº 1, en prensa.

*viajando por las provincias vascongadas, El Cid Campeador y Arte de hacer versos, al alcance de todo el que sepa leer*¹⁰². Además, la muestra más importante de que Falla conoció tempranamente la obra de Antonio de Trueba se encuentra en las revistas manuscritas *El Burlón* y *El Cascabel*. De estos ejemplares, que el compositor adolescente elaboraba junto con un grupo de amigos, se conservan siete números discontinuos que abarcan desde noviembre de 1889 a marzo de 1891; no es casual que en ellas aparezcan fragmentos de la narración titulada «Las orejas del burro»¹⁰³ de este autor.

El título original del poema de Trueba escogido para esta canción es «Preludio», aunque Manuel de Falla titula su canción *Preludios*, en plural. Los versos proceden del libro *Arte de hacer versos, al alcance de todo el que sepa leer*¹⁰⁴. Se trata de un pequeño volumen dividido en dos partes más un apéndice con poemas, destinado, según escribe Trueba en su prefacio, a la enseñanza de la composición de versos: «Tengo completa seguridad de que este librito ha de enseñar a componer versos a multitud de jóvenes que por falta de reglas a su alcance y bastante eficaces, no hubieran llegado nunca a componerlos [...]»¹⁰⁵. El libro contiene numerosas anotaciones a lápiz en las páginas 32-36, dentro del capítulo II «De la rima», y en las páginas 45 y 46 —que pertenecen al capítulo IV, «De la versificación en romance»— que muestran aspectos relacionados con la métrica.

Además, el poema escogido aparece en el libro de Trueba con varias notas a pie de página donde se señalan errores en la elaboración de algunos de estos versos. En el primero de la segunda parte del poema («Hija, lo que las niñas») el autor indica el defecto de ser asonantes la primera y la última palabra, y en el cuarto verso de la segunda parte («a cantar vienen») nos advierte de una falta sintáctica al no precisar quiénes son los que vienen a cantar. Son errores hechos a propósito con un fin didáctico, como el propio Trueba aclara en el apéndice a estos poemas:

Este sistema tiene algún inconveniente, que es el de no dar inmediata y completa idea del efecto que produce en el oído, y sobre todo en el ánimo, el metro cuyo mecanismo se explica. Para remediar este inconveniente y para tener mayor ocasión de explicar los defectos que conviene evitar en la poesía, me ha parecido oportuno adicionar mi tratadito con algunas composiciones poéticas

¹⁰² TRUEBA, Antonio de. *Leyendas genealógicas de España*. Barcelona, Daniel Cortezo, col. «Novelistas españoles contemporáneos», 1887, t. 2. AMF, R. 3104; *Cuentos ilustrados*. Selección de las obras de Antonio de Trueba y dibujos de Enrique Castillo. Madrid, [s.n.], 1927. AMF, R. 3103; *Cuentos populares*. Trozos selectos con breve estudio biográfico y notas explicativas de J.M.B. Mareca. Toulouse, Édouard Privat, col. «Clásicos españoles», 1895. AMF, R. 3105; *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas*. Madrid, Centro General de Administración, 1864. AMF, R. 3067; *El Cid Campeador*. Madrid, José María Marés, 1851. AMF, R. 2899; *Arte de hacer versos, al alcance de todo el que sepa leer*, Op. cit.

¹⁰³ Publicada en: TRUEBA, Antonio de. *Narraciones populares*. Madrid, A. Jubera, 1874. Existen fragmentos de «Las orejas del burro» en los siguientes números de *El Cascabel*: Año II, nº 13, 17-I-1891; Año II, nº 17, 01-III-1891; y Año II, nº 18, 11-III-1891.

¹⁰⁴ TRUEBA, Antonio. *Arte de hacer versos, al alcance de todo el que sepa leer*, Op. cit., pp. 113-114.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 3.

completas. Hubiera podido, y quizá debido, tomarlas de poetas de más mérito y autoridad que yo, pero he acudido a las de propia cosecha porque entrando en mi propósito el acompañarlas de notas censorias y no gustando de censurar lo ajeno, puedo así ejercer la censura sin mortificación de nadie. Advertido y explicado esto, paso a elegir entre mis humildes trabajos poéticos, no los mejores sino los que me parezcan más conducentes al fin que me propuse al escribir el *Arte de hacer versos*¹⁰⁶.

A Falla pareció importarle poco estos errores para elegir su poema. Es consciente de los defectos de versificación que contienen los poemas incluidos en el libro y posiblemente pretendiera aprender de ellos porque, como señalamos anteriormente, hace varias anotaciones, y algunas de ellas en las páginas donde el poeta realiza una explicación teórica sobre los errores de estos versos. Es evidente el gran interés que tiene por el estudio de la métrica y el uso de este volumen como manual de aprendizaje. Por ello, cuando escoge un poema de este volumen para ponerle música, comprobamos que la calidad literaria del texto no era esencial para Falla en el momento de la composición de su canción. En cambio, es posible que se sintiera atraído por sus rasgos populares o incluso, como Enrique Franco señala, que se fijara en el poema porque este tipo de composiciones, como hemos visto anteriormente, pudo tener cierta fama en la época: «[...] los versos – ingenuos y vulgares, pero tenuemente sentimentales– gozaron de popularidad en la sociedad burguesa de su tiempo»¹⁰⁷.

A finales de los años veinte y en la década de los treinta al menos, Falla volvió de nuevo a mostrar interés por Antonio de Trueba. En esos años sintió la necesidad de retomar su lectura de ejemplares que no tenía en Granada, entre los que se encuentra este volumen. Por carta a Juan Gisbert¹⁰⁸ sabemos que intentó recuperar el *Arte de hacer versos*, y lo mismo ocurrió con las *Narraciones populares* y los *Cuentos populares*, dos ejemplares que habían pertenecido a su biblioteca de juventud, y que Falla reclamó en 1927 a su amigo gaditano Melquíades Almagro¹⁰⁹.

En los inicios del siglo XX, Manuel de Falla debió de componer dos canciones sobre textos de Gustavo Adolfo Bécquer: la titulada en el manuscrito original *Rima*¹¹⁰ y *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* Por ser dos obras con texto del mismo autor, en algunas ocasiones se les ha denominado a las dos obras bajo el nombre genérico de *Rimas*,

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁷ Introducción a la primera edición de esta pieza: *Manuel de Falla (1899-1915). Obras desconocidas I. 5 obras para canto y piano, Op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁸ Carta de Juan Gisbert a Manuel de Falla. Barcelona, 5-IV-1935. Original mecanografiado. AMF, sign. n° 7049-069.

¹⁰⁹ Carta de Manuel de Falla a Melquíades Almagro. Granada, 30-I-1927. Original mecanografiado. AMF, sign. n° 6691-029.

¹¹⁰ Conservado en el Archivo Manuel de Falla, ms. XIX A1.

pero no existe ningún dato que nos haga pensar que Falla las concibió como un conjunto¹¹¹.

El poema de la primera canción sobre texto de Bécquer es la Rima número 35 (LII¹¹²) y para la segunda, *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, el joven Falla escogió las tres primeras estrofas de la Rima número 71 (LXXIII¹¹³) y para su título tomó los dos versos que se repiten al final de las estrofas 3ª, 6ª y 9ª del poema¹¹⁴.

Si es que Falla utilizó el mismo volumen de *Rimas* para las dos canciones, debió de escoger alguna de las primeras ediciones en las que se publicaron con anterioridad al siglo XX¹¹⁵, pero no podemos precisar la edición a la que recurrió, ya que el único ejemplar de estos poemas conservado en el Archivo Manuel de Falla pertenece a una tirada de 1907 y que además por diversas cartas sabemos que intentó conseguir en torno a 1935¹¹⁶.

Para adentrarnos en estas dos canciones, la primera cuestión que nos planteamos es ¿por qué los textos escogidos por Falla fueron dos *Rimas* de Bécquer? La respuesta probablemente, al igual que con Antonio de Trueba, no sea solamente una sino que la encontremos por dos vías: la pasión de Falla por la literatura romántica y de forma concreta por Bécquer, cuyas lecturas estuvieron presentes a lo largo de su vida, y la tradición cancionística en la que el compositor había crecido y entorno a la que habían despertado sus primeros intereses musicales.

Como la mayoría de autores a los que Falla recurre en los textos de sus canciones, Bécquer tuvo bastante presencia a lo largo de su vida y en su biblioteca se conservan seis ejemplares de obras del poeta¹¹⁷. Por lo tempranas que son las canciones *Rima* y *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, Falla debió de conocer la obra del escritor sevillano durante su juventud, pero no se conservan obras con fecha de edición muy pronta en su biblioteca

¹¹¹ Del mismo modo, en la primera edición de esta melodía Enrique Franco llamó a la primera de estas canciones *Olas gigantes* tomando el incipit del primer verso, pero como hemos indicado, en el manuscrito original Falla únicamente la titula *Rima*. En: (1899-1915). FALLA, Manuel de. *Obras desconocidas I...*, *Op. cit.*, pp. 11-15.

¹¹² El orden de las *Rimas* en números romanos es el que fijaron los amigos de Bécquer en la primera edición del libro póstumo de 1871 que publicaron junto a sus *Leyendas*. Los números en cifras árabes corresponden al orden en el *Libro de los gorriónes* conservado en la Biblioteca Nacional, ms. 13.216, en el que Bécquer reconstruye las *Rimas* cuyo original había perdido en los disturbios de 1868.

¹¹³ Ver nota anterior.

¹¹⁴ El manuscrito original, conservado en el Archivo Manuel de Falla, ms. XX A1, está encabezado por este título.

¹¹⁵ La primera edición, como hemos indicado antes es de 1871 y las siguientes ediciones con fecha anterior a la composición de esta canción son las de 1877, 1881, 1885 y 1893.

¹¹⁶ *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, Fernando Fé, 6ª edición aumentada, 1907, tomo III. AMF, R. 3036.

¹¹⁷ BÉCQUER, Gustavo Adolfo. [*Obras*]. S.l., s.n., s.a. Ejemplar falto de portada, descripción tomada del lomo. AMF, R. 3034; *Obras escogidas. Tomo I*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [s.a.]. AMF, R. 3035. Anot. autógr. de Manuel de Falla; *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer, Op. cit.* AMF, R. 3036; *Historia de los templos de España: Toledo* [S.l.], Arte Hispánico, 1933. AMF, R. 3039; *Obras completas*. Buenos Aires, Joaquín Gil, 1942. Anot. autógr. de Manuel de Falla. AMF, R. 3041; *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, Renacimiento, [s.a.]. AMF, R. 3791.

personal –la más antigua fechada es el mencionado volumen de 1907 y ya hemos indicado que fue adquirido mucho después– lo que nos impide conocer más datos acerca de las lecturas becquerianas del joven Falla, que incluso pudieron nacer ligadas a la música.

En cambio, sí podemos resaltar el interés de Falla por Bécquer en época mucho más tardía gracias a dos volúmenes conservados con fecha posterior a los años treinta: las *Obras completas* editadas por Joaquín Gil en 1942, que Falla adquirió en Argentina, y el volumen de *Obras escogidas* con prólogo de los hermanos Álvarez Quintero publicado entre 1927-1930¹¹⁸. Nos gustaría hacer una especial mención a este libro porque contiene anotaciones en el texto de «La corza blanca» entre las páginas 112 y 113¹¹⁹ referentes a cuestiones musicales que señalan un hermoso párrafo referido a los cantos, como el propio Falla señala: «En la firme persuasión de que cuanto había creído oír no era más que esa vaga huella del ensueño que queda, al despertar, en la imaginación, como queda en el oído la última cadencia de una melodía después que ha expirado, temblando, la última nota»¹²⁰.

Este fragmento es un ejemplo de la música implícita en el propio texto que probablemente sea la característica becqueriana más importante que llevara a los músicos españoles del siglo XIX a sentir una profunda atracción por la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer junto con el romanticismo sobresaliente de sus poesías¹²¹. En sus estudios sobre el siglo XIX, Celsa Alonso plantea que el éxito de esta poesía entre los músicos se debe a la vocación musical de la lírica prebecqueriana y becqueriana: «Aquellos versos, aparentemente espontáneos pero muy trabajados, con una depuración lingüística admirable, aparte de nuevos temas proponían nuevos moldes rítmicos, sensaciones visuales y auditivas que favorecían la adaptación musical adecuada a la pieza lírica de salón»¹²².

La musicalización de las *Rimas* de Bécquer fue una tendencia muy temprana si recordamos que su edición póstuma es de 1871. Por ejemplo, en torno a 1875, algunos compositores como Isidoro Hernández publicaron sus colecciones para canto y piano sobre versos de Bécquer. Este hecho fue fomentado por las revistas filarmónicas burguesas

¹¹⁸ Podemos fechar con exactitud la adquisición de obras de Bécquer por las facturas conservadas: 1. Librería prieto (Granada). Factura original fechada el 6-IX-1935 en Granada. AMF, sign. 7445-006; 2. Librería Prieto (Granada). Factura original fechada el 7-V-1936. AMF, sign. 7445-009; 3. Viau S.R.L. Libreros-Editores (Buenos Aires). Factura original nº 5489 fechada el 19-I-1944. AMF, sign. 7742-014.

¹¹⁹ BÉCQUER. Gustavo Adolfo. *Obras escogidas...*, *Op. cit.* AMF, R. 3035. Al final del volumen Falla señala las páginas 112-113 e indica: «Música. Cantos».

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Encontramos un estudio detallado en: ALONSO, Celsa. «La poesía prebecqueriana y becqueriana: El fermento de un lied español». *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*. vol. 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 41-62.

¹²² *Ibid.*

que convocaron en aquellos años numerosos concursos destinados a elaborar composiciones sobre poemas de este escritor¹²³.

Esta vía compositiva comenzó durante el último cuarto del siglo XIX. En esos años la poesía de Bécquer –y particularmente las *Rimas*– estuvo muy presente en la creación musical española, con importantes resultados en el ámbito de la canción lírica. Véanse los casos de Fermín M^a Álvarez, Carlos de Sidorowich, Francisco Sánchez de Gabañach, Juan Bautista Pujol, José M^a Benaigues, Gabriel Rodríguez, Isidoro Hernández, Ruperto Chapí, Tomás Bretón o Isaac Albéniz¹²⁴. La mayoría de estas obras, concebidas en el siglo XIX, resultaban un repertorio muy apropiado e interesante para los círculos amateurs en los que se «consumía».

Es inevitable subrayar que la extensa presencia del escritor romántico en el género de la canción para voz y piano durante el último tercio del siglo XIX se había convertido en tradición y había allanado el camino a Falla para componer sobre textos de Bécquer. Pero Manuel de Falla, ávido lector y músico cercano a la literatura casi tanto como los escritores a la música, ¿qué encontró en los poemas de Bécquer para elegirlos y ponerlos en música? Los preceptos más importantes de Bécquer que probablemente llamaron la atención los podemos encontrar en las numerosas reflexiones que Gerardo Diego, quizá un escritor con un perfil muy similar al de Bécquer por su íntima unión de la música y la literatura, realizó¹²⁵.

En 1970 el escritor santanderino escribió «A Gustavo Adolfo la música no es que le inspire, es que le abraza, le alimenta y, por decirlo así, le constituye. Sin música no habría poesía de Bécquer»¹²⁶. El mismo Gerardo Diego dedicó gran parte de sus trabajos a la relación de la poesía becqueriana con el ritmo y los sonidos, siendo para este autor el ritmo uno de los elementos más importantes junto con los elementos semánticos y sintácticos¹²⁷. En el análisis que realiza Diego en su «Homenaje a Bécquer», leído en la Real Academia

¹²³ ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*, Op. cit., pp. 446-447.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 444-445. En las páginas 409-417 y 444-453 podemos encontrar un estudio de la canción lírica sobre textos prebecquerianos y becquerianos en España en el siglo XIX.

¹²⁵ Sobre estas reflexiones realizadas por Gerardo Diego que relacionan la importancia de la música en la propia poesía de Bécquer existen numerosos trabajos enmarcados dentro de la relación de Gerardo Diego con la música. A continuación señalamos una relación de algunos de estos trabajos: SÁNCHEZ OCHOA, Ramón. *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*. Valencia, Pre-textos, 2014; LÓPEZ CASTRO, Armando. «Gerardo Diego, músico y poeta». *Gerardo Diego. Poeta mayor de Cantabria y Fábula de Equis y Zeda. Homenaje (1896-1996)*. Rafael Gómez de Tudanca, Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués (editores). Santander, Ayuntamiento de Santander / Sociedad Menéndez Pelayo / Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1996, pp. 79-126; BENAVIDES, Ana. «Gerardo Diego. Un artista de doble vocación». *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939*. Edición a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 97-110.

¹²⁶ Cit. en SEBOLD, Rusell. *Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, Taurus, 1982, p. 90.

¹²⁷ Díez de Revenga, Francisco Javier. «Gerardo Diego ante Gustavo Adolfo Bécquer: la afinidad intelectual y la música ante todo». *El Gnomo: Boletín de estudios becquerianos*, n° 7, 1998, pp. 53-66.

Española, encontramos en el ritmo una de las claves de las *Rimas* en relación a su musicalización:

Yo no sé si entre tanto estudio de que han sido objeto, por no decir víctima, las Rimas, se ha dicho alguna vez —supongo que sí, pero dejando la afirmación, la cuenta sola, es cuando alcanza toda su significación— que el número de sílabas y colocación de los acentos, la clase y el orden de las rimas y cuándo son llanas o agudas, la sujeción voluntaria al esquema trazado o su escapatoria por la tangente del justificado capricho: en suma, la variedad estrófica de las Rimas es algo increíble en época que todavía no había presenciado la invención del versolibrismo. Yo he contado, entre las 76 rimas, no menos de 59 variaciones¹²⁸.

Seguidamente, Gerardo Diego hace un análisis de la Rima «Yo sé un himno gigante» tratando la métrica casi desde un sentido musical:

Pero lo importante de los versos no es el número de sílabas, sino los miembros de que constan, señalados con sus acentos tónicos. En este caso, todos, los de doce y los de diez, los llevan de tres en tres sílabas. Están escritos, como si dijéramos, en compás de tres por cuatro. Y los de diez, que deberían constar de nueve sílabas, llevan una más por delante, lo que no estorba, antes bien, contribuye a hacerlos más suaves y melodiosos¹²⁹.

Con estas afirmaciones, Gerardo Diego nos muestra un aspecto de las *Rimas* de Bécquer que nos permitiría justificar el interés de los músicos en el siglo XIX por esta poesía, pero ¿cómo coincide la poética becqueriana con las canciones elaboradas por Falla en los albores del siglo XX? En el apartado siguiente estudiaremos cómo Falla adaptó el ritmo de sus composiciones al de las estrofas, aún de una manera muy dependiente de los moldes poemáticos derivados de los versos de Bécquer.

Consideramos que además, junto a la rítmica de la versificación y los aspectos musicales contenidos en los textos becquerianos, hay otro factor que pudo interesar a Falla de las *Rimas* de Bécquer a la hora de elegir los poemas, y este es la temática. La mayoría de ellas respondía a los tópicos del romanticismo tardío español: la muerte, lo sobrenatural, lo antiguo, lo popular, el amor, la tristeza, la religiosidad o lo inefable¹³⁰. Y Falla, imbuido de estilo romántico, es lógico que eligiera estos poemas que perpetuaban los tópicos del romanticismo español.

Finalmente, tenemos que subrayar que la poesía de Bécquer fue una de las tendencias más difundidas del lied romántico español y más atractivas para los compositores españoles. Pero sus ramificaciones llegaron hasta buena parte del siglo XX

¹²⁸ DIEGO, Gerardo. «Homenaje a Bécquer». *Boletín de la Real Academia Española*. T. 50, cuaderno 191, Madrid, sept.-dic. 1970, pp. [441]-449.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 444.

¹³⁰ IBARZ FERRÉ, M^a Trinidad. «Bécquer y la música: la música poética o la poética musical». *Revista española de musicología*, vol. XIV, n^o 1, 1991, pp. 429-434.

como una especie de neorromanticismo que en la mayoría de los casos estaba ligado a la poética andaluza, también una de las tendencias estéticas dentro del género hasta bien entrado el siglo. A modo de ejemplo, citamos las canciones de José María Guervós o Joaquín Turina en las que los tópicos románticos se mantuvieron vivos, aunque con ideas diferentes en la relación voz y acompañamiento pianístico o texto y estructura musical. Las de José María Guervós¹³¹, de las que aún en la actualidad no ha sido posible precisar la fecha exacta de composición, la localización de alguna de las fuentes¹³², e incluso el número exacto de *Rimas* musicadas¹³³ representan una propuesta bien diferente a la de Falla, en la que sobresale el interés armónico y rítmico del acompañamiento.

Y también, por lo anecdótico de la coincidencia con Falla, señalamos la extensión en el tiempo de la importancia de las *Rimas* de Bécquer en la obra de Joaquín Turina. Estas serán recurrentes durante toda su producción, componiendo canciones sobre texto de Bécquer en 1910 (op. 6), 1923 (op. 26) y 1933 (op. 81). De ellas, Falla fue el encargado de estrenar la primera, op. 6 sobre la Rima *Yo soy ardiente, yo soy morena...* dedicada a Henri Collet, junto a Mademoiselle Berchut (soprano) en el Aeolian Hall de Londres el 24-V-1911¹³⁴.

Tan sólo en las obras que fueron compuestas con posterioridad a 1910, las *Rimas* de Bécquer traspasaron la experiencia romántica y sirvieron para las nuevas propuestas estilísticas del siglo XX, propiciando la reinención de los tópicos del escritor sevillano a la luz de la nueva época. Si nos centramos en las obras concebidas por los miembros de la Generación del 27, fueron los poetas los encargados de asumir y asimilar la musicalidad de los versos becquerianos; finalmente, en la tradición cancionística sobre la lírica becqueriana hay que esperar a 1970, año del centenario de la muerte del poeta sevillano, para que se

¹³¹ RUIZ MONTES, Francisco. «Un romántico fuera de su época: el compositor Granadino José María Guervós». *El patrimonio Musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Coord. y ed. a cargo de Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González y Consuelo Pérez Colodrero. Granada, Universidad de Granada, 2009, p. 331-344.

¹³² A modo de curiosidad subrayamos que Falla conocía estas melodías con anterioridad a su edición, probablemente en fecha muy cercana a su estreno a principios del siglo XX. El 10 de octubre de 1926 José María Guervós envió a Manuel de Falla un cuaderno con cuatro de estas Rimas: «A Manuel de Falla, recordando unas favorables frases de Ud. hacia estas modestas y ya antiquísimas obras mías, al aparecer hoy por primera vez al público, me permito enviarle este ejemplar. Su admirador y amigo. José María Guervós. Madrid, 10-X-1926»: GUERVÓS, José María. *Rimas de Bécquer musicadas para voz y piano*. Madrid, Unión Musical Española, s.a. Dedicatoria autógrafa del autor a Manuel de Falla. AMF, R. 161.

¹³³ Francisco Ruiz Montes sólo puede añadir seis a las cuatro obras editadas por la UME en 1926, bien por haber localizado su partitura, bien por tener constancia de su interpretación pública. En: RUIZ MONTES, Francisco. *El compositor granadino José María Guervós y Mira: revisión del estado de la cuestión*. Trabajo de investigación correspondiente al Diploma de Estudios Avanzados, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001, p. 37.

¹³⁴ Con anterioridad al concierto londinense en el Aeolian Hall, esta obra fue interpretada en Burdeos el 5 de diciembre de 1910 en el transcurso de un concierto-conferencia, esta última a cargo de Paul Berthelot, que versó sobre el tema «los autores españoles». Sus intérpretes fueron la soprano Mm. Deflers y el pianista M. Schenque.

sucedieran numerosas conmemoraciones y con ellas se crearan multitud de obras musicales sobre sus versos. Una de las citas en este sentido más interesantes fue el concierto del Aula de Música del Ateneo de Madrid, donde en el mes de octubre se ofrecieron en primera audición numerosas obras sobre textos de Bécquer.

La última de las canciones compuesta por Manuel de Falla en esta época fue *Tus ojillos negros*. En este caso, el poema pertenece por primera vez a un escritor vivo coetáneo a Falla, el cordobés Cristóbal de Castro¹³⁵. Según el propio poeta, Falla le explicó «He leído en la “Ilustración Artística” —me dijo— una poesía de usted, *Tus ojillos negros*, y quisiera ponerle música. Días después, en casa de Pedrell, nos dio a conocer la música al piano»¹³⁶.

En esta afirmación escrita más de cuarenta años después de que sucedieran los acontecimientos, Cristóbal de Castro probablemente confundió el nombre de la revista, porque la primera publicación de esta poesía tuvo lugar en *La ilustración española y americana* en 1899¹³⁷ y también en otras revistas de la época. Cuatro años después, en 1903, este poema fue publicado dentro del primer libro de versos de Cristóbal de Castro: *El amor que pasa: poesías originales*¹³⁸. Y posiblemente relacionado con esta publicación, en los primeros meses de ese año este texto fue divulgado en la prensa de la época y reproducido en periódicos como *El país* el 9 de febrero de 1903¹³⁹. En contra de lo que tradicionalmente se ha afirmado e indicó el propio Castro, lo más probable es que Falla leyese el texto en el libro original o en alguna de esas publicaciones en periódicos de principios de 1903, porque si comparamos las versiones del poema reproducido en 1899 y las publicadas en 1903 observamos hasta cinco diferencias textuales muy notables¹⁴⁰ y en todos los casos el texto usado por Falla en la canción *Tus ojillos negros* coincide con el publicado en las versiones de 1903. Además, este hecho es cronológicamente posible porque los primeros datos de la

¹³⁵ Cristóbal de Castro Gutiérrez (1874-1953) fue poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, traductor, periodista y político. Formó parte de la generación del 98, perteneciendo al círculo de Pío Baroja, Ramiro de Maetzu, los hermanos Quintero o Jacinto Benavente. Destacó en el Madrid de la época con obras como *Las mujeres*, *El amor que pasa* (1903) o *Clavellina* (1927). El estudio más reciente sobre este autor lo podemos encontrar en: CRUZ CASADO, Antonio, GALEOTE, Manuel y TOLEDANO MOLINA, Juana. *Cristóbal de Castro, un prolífico escritor andaluz*. Rute, Excmo. Ayuntamiento de Iznájar, Excmo. Ayuntamiento de Rute y Excmo. Diputación de Córdoba, 2013.

¹³⁶ CASTRO, Cristóbal de. *Música*. Número especial dedicado a Manuel de Falla. Año II, n° 12, junio 1945, p. 12.

¹³⁷ *La Ilustración española y americana*. 8-XI-1899, n° XLI, pp. 267-270.

¹³⁸ CASTRO, Cristóbal de. *El amor que pasa: poesías originales*. Madrid, Romero Editores, 1903.

¹³⁹ *El país*. 9-II-1903. Año XVII, p. 1. Otra reproducción de este poema aparece en: *Los lunes de El imparcial*. 23-III-1903, p. 4.

¹⁴⁰ Podemos encontrar una comparación del texto reproducido en *La ilustración española y americana* y en el libro editado de Cristóbal de Castro en: TOLEDANO MOLINA, Juana. «Manuel de Falla y Cristóbal de Castro». *Cristóbal de Castro, un prolífico escritor andaluz*, Op. cit., pp. 52-53.

edición de *Tus ojillos negros* son de octubre de 1903 y las publicaciones del poema de los meses iniciales del año¹⁴¹.

De las declaraciones de Cristóbal de Castro, que además coinciden con las cartas conservadas, se desprende que el nexo de unión entre Falla y Cristóbal de Castro fue Felipe Pedrell. El maestro catalán fue uno de los primeros contactos intelectuales que marcaron al joven Castro. A través del Ateneo de Madrid, donde Castro acudía diariamente y cuya sección de música presidía Pedrell, lo animó constantemente, le encargó trabajos y lo apoyó con energía¹⁴².

Además de la ayuda de Pedrell, entre 1902 y 1904, Cristóbal de Castro frecuentó la amistad de multitud de músicos y dedicó parte de su trabajo a la colaboración en varios proyectos musicales. En la primavera de 1902, cuando Albéniz llegó a Madrid, se comprometió con Castro a componer una zarzuela en tres actos titulada *La real hembra*¹⁴³, de la que finalmente Castro sólo terminó el primer acto del libreto antes de salir de la ciudad y Albéniz sólo llevó a cabo el preludio y las dos primeras escenas¹⁴⁴. Sí se estrenó, en el Apolo el 14 de julio de 1903, *El equipaje del rey José* con texto de Cristóbal de Castro y Ricardo Catarineu y música de Ruperto Chapí, quien parece que sentía admiración por el poeta de Iznájar¹⁴⁵.

Estas relaciones musicales de Castro y las recomendaciones de Pedrell probablemente animaron a Falla a pedir permiso al escritor para musicar el poema¹⁴⁶. Algunas décadas después, el propio Castro recordó cómo conoció al compositor y cómo Falla le transmitió su intención de poner música a este poema:

Asiduos visitantes del patriarca cordial, cierta mañana nos cruzamos en el pasillo con un muchacho «tímido, pálido, raído el traje y torcidos los tacones», tal y como pinta Pérez Ferrero. Pocos días después, anunciaba doña Rufina que un joven me esperaba en el gabinete. -¿A mí? ¿Para qué? ¿Quién será? Era el desconocido conocido. Entre turbado y balbuceante, me alargó una tarjeta de Pedrell. «Saluda a su querido poeta don Cristóbal de Castro y tiene el gusto de presentarle al joven maestro don Manuel de Falla, quien ha puesto música a la poesía *Tus ojillos negros*»¹⁴⁷.

¹⁴¹ Falla recoge en sus *Apuntes de Armonía* la lista de ingresos (indica el 25 por ciento) por las ventas de la partitura en el período comprendido entre el 24 de octubre de 1903 y el 1 de enero de 1905. En: *Apuntes de Armonía. Dietario de París (1908)*, Op. cit., p. 151.

¹⁴² GALEOTE, Manuel. «Cristóbal de Castro, corresponsal en la guerra ruso-japonesa (1904): acercamiento preliminar». *Bobemios, raros y olvidados*. Córdoba, Diputación provincial/Ayuntamiento de Lucena, 2006, p. 215.

¹⁴³ En CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz. A Research and Information Guide*. Second edition. New York, Routledge, 2015, p. 28.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 16.

¹⁴⁵ IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 2009, p. 393.

¹⁴⁶ La dirección postal de D. Cristóbal de Castro se encuentra en la lista de direcciones que Falla anota en sus *Apuntes de Armonía*. Véase: NOMMICK, Yvan. «*Apuntes de Armonía* de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta». En *Apuntes de Armonía. Dietario de París (1908)*, Op. cit., pp. 182-183.

¹⁴⁷ ABC. Madrid, 11-XI-1945, p. 15. Un ejemplar original del artículo se conserva en el Archivo de Don Valentín Ruiz Aznar.

Desde esos primeros años de comienzo de siglo no tenemos ningún dato de la relación entre Cristóbal de Castro y Manuel de Falla hasta 1929, cuando el poeta contactó con el músico para tratar las cuestiones concernientes a los derechos de autor *de Tus ojos negros*.

3. La traslación del ritmo poético al parámetro musical en las canciones de juventud

3.1. Los textos y las modificaciones textuales

Preludios

El poema elegido consta de veintiocho versos de arte menor donde se alternan heptasílabos y pentasílabos distribuidos en cuatro estrofas de siete versos cada una. La forma de estas estrofas es una seguidilla, típica estructura poética española de inspiración popular, como atestigua su irregularidad silábica. Se trata de una seguidilla compuesta, formada por siete versos en la que se combinan cuatro (el primero y el tercero son heptasílabos sueltos y el segundo y el cuarto son pentasílabos que llevan rima asonante) y un estribillo de tres versos (el primero y el tercero son pentasílabos y riman en asonante y el segundo es heptasílabo y queda suelto):

(7-5a-7-5a / 5b-7-5b)¹⁴⁸.

A continuación reproducimos el poema como Trueba lo escribe, dividido en dos partes de catorce versos cada una. En la canción, Falla repite de forma literal los dos primeros tercetos y el último que hemos enmarcado para facilitar su visualización:

Preludio

I

-Madre, todas las noches
Junto a mis rejas
Canta un joven llorando
Mi indiferencia:
«Quiéreme, niña,
Y al pie de los altares }
Serás bendita».
Esta dulce tonada

II

-Hija, lo que las niñas
Como tú sienten
Cuando junto a sus rejas
A cantar vienen
Es el preludio
Del poema más santo
Que hay en el mundo.
Tornada en santa madre

¹⁴⁸ En la seguidilla compuesta hay rima asonante entre los versos segundo y cuarto, que hemos indicado con la letra «a» y en los versos quinto y séptimo que hemos señalado con la letra «b». Esta estructura se repetirá cuatro veces a lo largo del poema y para visualizar con mayor claridad la rima asonante hemos subrayado en el poema las vocales entre las que se produce dicha rima.

Tal poder tiene
 Que me pongo al oírla
 Triste y alegre;
 Dí ¿Por qué causa
 Entristecen y alegran
 Estas tonadas?

}

La virgen pura,
 Tristezas y alegrías
 En ella turnan,
 Y este poema
 Es, niña, el que ha empezado
 Junto a tus rejas.

}

El sentido de este poema tiene bastante relación con lo popular por su temática y el tratamiento de los versos. No se trata de una gran reflexión acerca del amor, sino de una especie de diálogo simulado entre una madre y una hija que hacen alusión a un tercer personaje (el joven que canta junto a las rejas). En la partitura encontramos las indicaciones entre paréntesis de «la niña» y «la madre»¹⁴⁹ que se corresponden con el principio de cada una de las dos partes del poema y mantienen el esquema dialogado del texto. Musicalmente, estas partes también se diferencian mediante varios elementos: un cambio de tesitura en la melodía, un papel distinto del piano cuando canta un personaje u otro y un cambio de tonalidad y de armadura pasando de *mi* menor a *mi* mayor en la entrada de la madre. Es curioso que este diálogo figurado al que Falla responde en su canción e incluso acentúa como recurso dramático, es uno de los rasgos que hunde sus raíces en la tradición poética de la primitiva lírica peninsular¹⁵⁰.

Las transformaciones del texto original que hace el compositor para su canción son muy escasas. Tan sólo nos encontramos con una modificación en el verso sexto de la segunda estrofa donde Falla cambia la palabra «santo» por «grande», posiblemente por cuestiones de rima o incluso por alguna reticencia de orden religiosa, y la repetición literal de los tres tercetos indicados anteriormente. La repetición de estos versos tiene un sentido relevante puesto que refuerza el sentido dramático y vertebra la composición musical.

La estructura del poema está íntimamente ligada a la estructura que Falla da a la composición musical. Trueba nos presenta un poema dividido físicamente en dos partes, pero subdividido por significado y rima en cuatro estrofas de siete versos cada una, mientras que Falla compone una melodía con cuatro secciones que coinciden con cada una de las estrofas del poema. Las dos secciones centrales podemos tratarlas de manera unitaria puesto que el material de ambas es prácticamente similar. Así nos encontramos con el siguiente esquema:

¹⁴⁹ Estas indicaciones son originales del propio Falla.

¹⁵⁰ LÓPEZ CASTRO, Armando. *De las jarchas a Gil Vicente*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2001, p. 110.

Partes musicales	Compases	Versos
Introducción	cc. 1-4	
A	cc. 5-22	vv. 1-7: –Madre, todas las noches / junto a mis rejas / canta un joven llorando / mi indiferencia: / « <u>Quiéreme, niña, / y al pie de los altares / serás bendita</u> » ¹⁵¹ .
B	cc. 23-39	vv. 8-14: Esta dulce tonada / tal poder tiene / que me pongo al oírla / triste y alegre; / <u>¿Por qué causa / entristecen y alegran / estas tonadas?</u>
B'	cc. 40-51	vv. 15-21: -Hija, lo que las niñas / como tú sienten / cuando junto a sus rejas / a cantar vienen / es el preludio / del poema más santo / que hay en el mundo.
A'	cc. 52-68	vv. 22-28: Tornada en santa madre / la virgen pura, / tristezas y alegrías / en ella turnan, / <u>y este poema / es, niña, el que ha empezado / junto a tus rejas.</u>
Coda	cc. 69-76	

Tabla 1. Esquema formal de *Preludios*

Rima

Este poema, como ocurre en la mayoría de las *Rimas* del escritor sevillano, tiene una forma libre de esquemas métricos. Lo constituyen cuatro estrofas de cuatro versos cada una donde alternan tres versos endecasílabos y un heptasílabo (11, 11a, 11 y 7a) y hace recaer la rima asonante sólo en los versos pares¹⁵². A pesar de la brevedad de las *Rimas*, en ellas se expresa perfectamente un pensamiento poético que parece, concretamente en este poema, una queja o un grito de desesperación y que algunos estudiosos de la poesía becqueriana han asemejado a la técnica del cantar popular: «Encerrar en cuatro o cinco versos un contenido intenso y dramático, sin decir nunca más de lo necesario»¹⁵³. Así, los poemas están desnudos de artificios innecesarios distanciándose de la típica poesía romántica llena de ornamentos. A continuación transcribimos el poema de Bécquer utilizado en esta canción:

LII

Olas gigantes que os rompéis bramando
En las playas desiertas y remotas,

Nubes de tempestad que rompe el rayo
Y en fuego ornáis las desprendidas orlas,

¹⁵¹ Los versos subrayados son los versos que en la composición musical se repiten inmediatamente.

¹⁵² La rima la hemos indicado con la letra «a». Como hicimos en el texto de la canción anterior hemos subrayado en el poema las letras de cada verso entre las que tiene lugar la rima.

¹⁵³ Prólogo a las *Rimas* de la edición de José Luis Cano. Madrid, Cátedra, 1989.

Envuelto entre la sábana de espumas,
 ¡Llevadme con vosotras!
 Ráfagas de huracán, que arrebatáis
 Del alto bosque las marchitas hojas,
 Arrastrando en el ciego torbellino,
 ¡Llevadme con vosotras!

Arrebatado entre la niebla oscura,
 ¡Llevadme con vosotras!
 Llevadme por piedad a donde el vértigo
 Con la razón me arranque la memoria...
 ¡Por piedad!... ¡tengo miedo de quedarme
 Con mi dolor a solas!

Aquí, además, encontramos el deseo de la huida de la conciencia y de la unión con el medio natural en unos versos de carácter tormentoso y cargados de fiereza que Falla traducirá en su música acudiendo, como más tarde veremos en detalle, a los elementos del lenguaje musical propio del romanticismo en su plenitud, tanto en la armonía como en los recursos para la imitación del texto.

En esta canción, de nuevo son muy pocas las diferencias entre el texto original y el que Falla utiliza. Hay un cambio en los plurales del verso tercero: Falla escribe «envuelto entre las sábanas de espuma» y en el poema encontramos «envuelto entre la sábana de espumas». El compositor recurre también a la repetición de varios fragmentos de algunos versos: el principio del verso trece «Llevadme por piedad»; el penúltimo verso «¡Por piedad!...», para enfatizar este punto álgido de la canción; y el último verso, «con mi dolor a solas!», que en la melodía aparecerá a modo de eco una segunda vez. Y también encontramos algunas alteraciones en los signos de puntuación que en la transcripción de los versos a la canción no son esenciales.

La organización musical de *Rima* se corresponde perfectamente con la del poema. A partir de las cuatro estrofas, Falla crea una composición de cuatro secciones claramente diferenciadas y separadas por pequeños enlaces pianísticos que no llegan a tener la entidad de interludios y que en la tabla siguiente hemos incluido dentro de la sección musical a la que pertenecen:

Partes musicales	Compases	Versos
A	cc. 1-8	vv.: 1-4: Olas gigantes que os rompéis bramando / en las playas desiertas y remotas, / envuelto entre la sábana de espumas, / ¡llevadme con vosotras!
B	cc. 9-15	vv.: 5-8: Ráfagas de huracán, que arrebatáis / del alto bosque las marchitas hojas, / arrastrando en el ciego torbellino, / ¡llevadme con vosotras!
C	cc. 16-25	vv.: 9-12: Nubes de tempestad que rompe el rayo / y en fuego ornáis las desprendidas orlas, / arrebatado entre la niebla oscura, / ¡llevadme con vosotras!
A'	cc. 26-41	vv.: 13-16: Llevadme por piedad a donde el vértigo / con la

Partes musicales	Compases	Versos
		razón me arranque la memoria... / ¡Por piedad!... ¡tengo miedo de quedarme / con mi dolor a solas!
Coda	cc. 42-48	

Tabla 2. Esquema formal de *Rima*

¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!

El poema está compuesto por doce estrofas de ocho versos cada una, excepto la 3ª, 6ª y 9ª que, como indicamos antes, tienen diez versos, por el añadido del estribillo «¡Dios, mío, qué solos se quedan los muertos!». Todos los versos del poema son versos de arte menor que como sucede en muchas de las *Rimas* del poeta sevillano, hexasílabos que tienen rima asonante en los pares de cada estrofa.

En esta canción, las diferencias entre el texto de la rima de Bécquer y el que Falla escribe en el manuscrito original son prácticamente inexistentes, reduciéndose a alguna omisión de signos de puntuación tras el sexto verso de la primera estrofa y el verso segundo de la tercera estrofa, y el cambio de una coma en el poema por un punto y coma en el texto de la canción al final de algunos versos. Aquí presentamos el texto original de Bécquer:

LXXIII

Cerraron sus ojos
que aún tenía abiertos;
taparon su cara
con un blanco lienzo;
y unos sollozando,
otros en silencio,
de la triste alcoba
todos se salieron.

La luz, que en un vaso
ardía en el suelo,
al muro arrojaba
la sombra del lecho,
y entre aquella sombra
veíase a intervalos
dibujarse rígida
la forma del cuerpo.

Despertaba el día
y a su albor primero,
con sus mil ruidos
despertaba el pueblo
ante aquel contraste
de vida y misterios,
de luz y tinieblas,
medité un momento:
*¡Dios mío, qué solos
Se quedan los muertos!*

Como indicamos anteriormente, el sentido de esta *Rima* aborda una temática completamente distinta a la canción anterior. De la furia y viveza de los versos de *Rima* pasamos a la intimidad y desnudez de estos otros cargados de dolor y sobriedad al mismo tiempo. De igual modo, como lo hizo en la anterior canción, Falla emula el carácter del

texto, en este caso con una música sin artificio alguno, rítmicamente muy sencilla y con un lenguaje lleno de color modal.

El esquema de la canción *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* responde a una forma ternaria ABA' que se percibe con mucha claridad al igual que el texto narra la muerte y la soledad extrema que conlleva, en tres estrofas. Cada una de las estrofas del poema escogidas por Falla coincide con una sección musical: la primera se encuentra precedida por una larga introducción que después aparecerá abreviada para reexponer A' y como conclusión una pequeña coda que retomará el elemento rítmico y armónico de la introducción. Veamos el esquema formal en la siguiente tabla:

Partes musicales	Compases	Versos
Preludio	cc. 1-11	
A	cc. 12-21	vv.: 1-8: Cerraron sus ojos / que aún tenía abiertos; / taparon su cara / con un blanco lienzo; / y unos sollozando, / otros en silencio, / de la triste alcoba / todos se salieron.
B	cc. 21-37	vv.: 9-16: La luz, que en un vaso / ardía en el suelo, / al muro arrojaba / la sombra del lecho, / y entre aquella sombra / veíase a intervalos / dibujarse rígida / la forma del cuerpo
Interludio	cc. 38-45	
A'	cc. 46-57	vv. 17-26: Despertaba el día / y a su albor primero, / con sus mil ruidos / despertaba el pueblo. / Ante aquel contraste / de vida y misterio, / de luz y tinieblas, / yo pensé un momento: / <i>¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!</i>
Coda	cc. 57-62	

Tabla 3. Esquema formal de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*

Tus ojillos negros

El texto de tus ojillos negros, como indicamos anteriormente, tiene diversas modificaciones dependiendo del lugar de su edición. A continuación mostramos la versión de 1903:

Yo no sé qué tienen
tus ojillos negros,
que me dan pesares
y me gusta verlos.

Y es que hay en tus ojos,
como hay en los cielos,
noches muy oscuras,
días muy serenos.

Son tan juguetones
y tan zalameros,
sus miradas prontas
llegan tan adentro,
Que hay quien asegura
que Dios los ha hecho
como para muestra
de lo que es lo bueno,
de lo que es la gloria,
de lo que es el cielo.
Más, por otra parte
¡son tan embusteros!
¡Dicen tantas cosas
que desdican luego,
que hay quien asegura
que Dios los ha hecho
como para muestra
de lo que es tormento,
de lo que es desdicha,
de lo que es infierno...

Y hay en sus miradas
maridaje eterno
de amorcillos locos
y desdenes cuerdos,
y entre sus penumbras
y sus centelleos
brillan tus afanes
y tus pensamientos,
como en las sombras de la noche oscura,
brillan los relámpagos con su vivo fuego.
Luces que parece
que se están muriendo,
y que, de improviso,
resucitan luego...
Sombras adorables
llenas de misterios
Como tus amores
y como mis deseos.
Algo que da vida...
mucho que da miedo...
¡Yo no sé qué tienen
Tus ojillos negros,
que me dan pesares
y me gusta verlos!...

La canción tiene una estructura tripartita (A-B-A'), con una parte central contrastante dividida en dos secciones. Hemos decidido realizar esta fragmentación de la canción y no su división en cuatro secciones (A-B-C-A') porque creemos que la parte central (formada por dos secciones) supone una gran parte musical que se opone a A. Aunque como después veremos, las tonalidades de las dos secciones que componen la parte central son distintas, el sentido del texto convierte a la segunda en una consecuencia de la primera y a ello se suma que el compás de la parte central cambia, convirtiendo el 6/4 de A en un 3/4. Pero lo más importante es que los «interludios» pianísticos, de gran entidad en esta canción, la vertebran en un claro A-B-A':

Partes	Secciones	Compases	Versos
A		cc. 1-13	vv. 1-7: Yo no sé que tienen tus ojillos negros, / <u>que me dan pesares y me gusta verlos</u> ¹⁵⁴ , / son tan juguetones y tan zalameros, / sus miradas prontas llegan tan adentro, / que hay quien asegura que Dios los ha hecho / como para muestra de los que es lo bueno, / de lo que es la gloria, de lo que es el cielo...
	B1	cc. 14-35	vv. 8- 12: Más, por otra parte, ¡son tan embusteros! / Dicen tantas cosas que desdican luego, / que hay quien asegura que Dios los ha hecho / como para muestra de lo que es tormento, / de lo que es desdicha, de lo que es infierno...

¹⁵⁴ Hemos subrayado los versos que se repiten en la canción.

Partes	Secciones	Compases	Versos
B	B2	cc. 36-66	vv. 13-20: Y es que hay en tus ojos, como hay en los cielos, / noches muy oscuras, días muy serenos. / Y hay en tus miradas maridaje eterno / de amorcillos locos y desdenes cuerdos, / y entre sus penumbras y sus centelleos / brillan tus afanes y tus pensamientos, / como entre las sombras de la noche oscura / brillan los relámpagos con su vivo fuego.
A'		cc. 67-83	vv. 21- : Luces que parece que se están muriendo, / <u>y que de improviso resucitan luego.</u> / Sombras adorables llenas de misterio, / como tus amores, como mis deseos. / Algo que da vida... mucho que da miedo... / yo no sé qué tienen tus ojillos negros, / que me dan pesares y me gusta verlos!...
Coda		cc. 84-89	

Tabla 4. Esquema formal de *Tus ojillos negros*

Como observamos, el poema es una estructura regular de versos (excepto los dos centrales que anteceden a «Luces que parece» en la que el texto se detiene) con rima asonante en los pares. Falla respeta absolutamente la estructura del texto y la retoma en su música con dos recursos muy sencillos. El primero consiste simplemente en aprovechar la parada textual que acabamos de indicar para, en los versos que siguen, volver a la sección musical inicial. Como segundo recurso, Falla sigue la temática del poema y, al igual que Cristóbal de Castro, estructura la canción en cuatro secciones musicales que coinciden con las cuatro estrofas.

3.2. *Propuesta metodológica*

El aspecto más interesante de las canciones de juventud de Manuel de Falla, que le sirvió de aprendizaje a través del cual podemos establecer una unión con su obra posterior, es la relación entre música y texto. En estas obras encontramos una característica que se tornó esencial en el repertorio vocal de Falla: el respeto por la lengua y por la convergencia del acento métrico y musical. Si bien la búsqueda de la correlación música-texto es un rasgo extensivo a toda la tradición musical occidental, en el caso de Manuel de Falla fue durante toda su vida uno de los elementos centrales de su trabajo compositivo. Atento a las innovaciones declamatorias de la música europea de principios del siglo XX, Falla tendió a tratar el texto de sus obras vocales con una meticulosidad extrema, lo que le llevaría más

adelante a considerar este parámetro como elemento determinante de su propia obra musical.

Como indica Elena Torres, en *La vida breve* Falla se esforzó por «traducir en música las inflexiones de la lengua, atendiendo tanto a la entonación como al ritmo del español hablado»¹⁵⁵. Y un paso más, en *El retablo de maese Pedro* hace que la propia música sea sometida y condicionada a los dictados de un texto trabajado al detalle. Pero hasta llegar allí, sus canciones de juventud, como sus primeros acercamientos a un texto poético, muestran la inquietud por esa relación música-texto, y cimentaron la composición de su posterior música vocal.

En ellas sorprende en primer lugar, el respeto por el ritmo textual, condicionado por el acento métrico. Desde la primera canción encontramos un manejo correcto de la acentuación prosódica y una evolución en el resto de canciones hasta llegar a unas soluciones difícilmente alcanzables sin un conocimiento técnico de la versificación española. Este dominio de la métrica literaria lo debió de adquirir Falla en su juventud; en su biblioteca se conservan algunos métodos de esta rama de la lingüística minuciosamente estudiados, como el libro de Antonio de Trueba del que extrae el texto de su canción *Preludios*¹⁵⁶. Recordemos que el volumen contiene numerosas anotaciones en las que el poeta realiza una explicación teórica de la versificación.

Para abordar el análisis de la línea melódica de estas canciones nos encontramos con el difícil problema del estudio de la relación entre música y texto poético. En la música vocal existen dos sistemas, poema y música, cuyo estudio se ha realizado generalmente de forma separada. Como examina Juan Miguel González, «frecuentemente la cuestión se ha centrado en averiguar cuál de los dos sistemas es el que resulta jerárquicamente superior, cuál domina de los dos, cuál es el que determina la estructura fundamental [...]»¹⁵⁷. En esta línea, los pocos trabajos que tratan la canción española del siglo XX han analizado esta relación estableciendo un acercamiento en primer lugar al contenido semántico y a la estructura del poema y posteriormente, de manera aislada, a los rasgos estilísticos de la música y a cómo esta subraya y enfatiza el texto¹⁵⁸. Este método supone reducir la música a un reforzamiento del texto, lo que implica la negación de gran parte de su especificidad

¹⁵⁵ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...*, *Op. cit.*, pp. 119-120.

¹⁵⁶ En la biblioteca personal del compositor se encuentran libros de formación métrica como el citado libro de: TRUEBA, Antonio de. *Arte de hacer versos...*, *Op. cit.*, del que Manuel de Falla extrajo el texto de su primera canción, *Preludios*.

¹⁵⁷ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *Semiótica de la música vocal*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007, p. 104.

¹⁵⁸ RHODES COLLIER, Suzanne. *Contemporary Spanish Song: Cycles for Soprano by Turina and Rodrigo*. DMA, University of Maryland, 1987.

como lenguaje y otorga una supremacía del texto sobre la música. Si bien este procedimiento es un complemento analítico, en nuestro trabajo nos aportaría una visión incompleta como método único de trabajo.

Por otro lado, encontramos el método contrario, que se basa en el tan difundido «principio de asimilación», es decir, sería la música la que asimilaría la palabra. Autores como Boris de Schloezer juzgan impensable toda síntesis entre dos sistemas sin la existencia de una asimilación de uno por otro¹⁵⁹. Del mismo modo, Suzanne K. Langer afirma que «cuando la palabra y la música se unen en la canción, la música absorbe las palabras [...]»¹⁶⁰. Este método, adecuado en obras concretas –por ejemplo cuando se utilizan los rasgos fónicos del lenguaje como material musical– no es aplicable en nuestro trabajo, porque dicho principio de asimilación implica la absorción del elemento que ha sido asimilado, la poesía, careciendo de sentido cualquier tipo de análisis métrico o sintáctico.

En las canciones compuestas por Manuel de Falla en su juventud no podemos concebir un texto absorbido por la estructura musical que haya perdido su sentido como unidades lingüísticas y que haya sido anulado literariamente. En estas obras, compuestas sobre versos clásicos españoles¹⁶¹, la relación de la música con un texto poético en verso es esencial al estar directamente condicionada por un elemento intrínseco en los versos, el ritmo. Por ello es necesario un método que nos lleve a comprobar la reciprocidad y concordancia existente entre el ritmo de los versos y el ritmo melódico al mismo nivel de igualdad, sin la superioridad de ninguno de los dos sistemas sobre el otro.

Para nuestro análisis establecemos un método que trata la concordancia al mismo nivel de la música y el texto y seguimos así la postura de los estudios de Ruwet¹⁶² de los años 70, también defendida por Juan Miguel González¹⁶³, según la cual es posible la convergencia entre texto y música sin la necesidad de ninguna asimilación. Lo hacemos mediante un análisis de la concordancia entre el ritmo interno del verso y el ritmo de la melodía a través de un doble trabajo:

1. Un análisis de la creación melódica, que debido a la inexistencia de trabajos que traten el desarrollo melódico en las obras vocales de Manuel de Falla, nos lleva a basarnos

¹⁵⁹ SCHLOEZER, Boris de. *Introduction à J.-S. Bach: Essai d'esthétique musicale*. Paris, Gallimard, 1979, p. 268; SCHLOEZER, Boris de & SRIABINE, Marina. *Problemas de la música moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1973. [Falta el nombre del traductor.]

¹⁶⁰ LANGER, Suzanne K. *Feeling and Form, A theory of Art*. New York, Scribner, 1953, p. 152.

¹⁶¹ Heptasílabos y pentasílabos en *Preludios*, endecasílabos en *Rima* y hexasílabos en *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* y *Tus ojos negros*.

¹⁶² RUWET, Nicolas. *Langage, Musique, Poésie*. Paris, Seuil, 1972.

¹⁶³ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *Semiótica de la música vocal*, *Op. cit.*, p. 114.

en los diversos estudios sobre el desarrollo temático en sus obras instrumentales¹⁶⁴. Estudiamos cómo se lleva a cabo la creación de la melodía en las cuatro canciones de juventud y mediante qué procedimientos se transforman las ideas melódicas.

2. Un análisis métrico del poema, para lo que tomaremos un modelo de explicación de la manera en que se organiza el acento en el verso español basado en el reconocimiento de unidades rítmicas en torno a un acento. Es decir, nos centraremos en el análisis del ritmo textual, condicionado por el acento métrico¹⁶⁵ desde un punto de vista musical. Este tipo de análisis de tipo cuantitativo según el cual el ritmo del verso se establece mediante períodos rítmicos equivalentes al compás musical, es un sistema tradicional de análisis métrico que se remonta al siglo XIX. El fundador en España de este modelo, Miguel Agustín Príncipe, propuso una división de los versos de forma similar a la partitura musical: «obedecen a la ley superior del compás, cuyo golpeo o *battuta* es llevado por el acento [...] acomodándose siempre con exactitud matemática a las exigencias del tiempo»¹⁶⁶. El acento divide el verso en compases, grupos acentuales o cláusulas que empiezan con él y terminan justo antes del acento siguiente. En nuestro trabajo aplicaremos algunos matices aportados por un sistema similar, el estudio también clásico de Navarro Tomás, en el que al contar los períodos rítmicos que hay entre cada sílaba tónica, sólo existirá la posibilidad de dos unidades, binarias o ternarias¹⁶⁷.

Una vez estudiados ambos sistemas, creación melódica y rítmica de los versos, podemos observar el equilibrio rítmico entre lo textual y lo musical, es decir, en qué manera las estructuras musical y verbal se equilibran en relación a sus acentos, y podremos comprobar cómo la convergencia entre ambos va cambiando desde la primera a la última de las canciones.

¹⁶⁴ GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1999; NOMMICK, Yvan. «Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación». *Revista de Musicología*, vol. XXI, nº 2, 1998, pp. 573-591.

¹⁶⁵ Tenemos que establecer el acento métrico como «el elemento fundamental del ritmo del verso. Como punto de partida, el verso utiliza la acentuación normativa de las palabras en la pronunciación corriente». Definición extraída de: DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. Madrid, Editorial Síntesis, 1993, p. 83.

¹⁶⁶ PRÍNCIPE, Miguel Agustín. *Arte Métrica. Fábulas en verso castellano y en variedad de metros*. Madrid, Imprenta de D.M. Ibo Alfaro, 1861-62, pp. 427-428.

¹⁶⁷ NAVARRO TOMÁS, Tomás. «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío». *Revista de Filología Española*, IX, 1922. pp. 1-29. En: PAMIES, Antonio. *La métrica poética cuantitativo-musical en España*. <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pamies.pdf>. [última consulta: 17-05-2017].

3.3. La convergencia entre la línea melódica y los versos

En la primera de las canciones, *Preludios*, toda la creación melódica se lleva a cabo mediante la repetición y variante¹⁶⁸ de los dos únicos motivos que integran las dos principales frases musicales y todas sus secciones:

Motivo *a*



Ejemplo musical 1. *Preludios*, cc. 5-8, parte vocal.

Motivo *b*



Ejemplo musical 2. *Preludios*, cc. 13-17, parte vocal.

El primer motivo, *a*, presente en la primera frase, se repite a diferentes alturas o es sometido a diversas variantes interválicas hasta en ocho ocasiones sólo en la primera sección:

Compases	Ejemplo
5	
6-8	
9	

¹⁶⁸ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Traducción de Miguel Ángel Centenero Gallego. Barcelona, Idea books, 2003, pp. 17-26.

10-12	
23	
24-25	
27	
28-29	

Ejemplo musical 3. *Preludios*, diferentes apariciones de motivo *a* en la primera parte.

Es un material sin resolución que a menudo enlaza consigo mismo y al que se le añade una desinencia para la conclusión melódica de la semifrase o la frase, como comprobamos en el segundo, cuarto, sexto y octavo pentagrama del tercer ejemplo musical.

La segunda frase está construida a partir de un material melódico, *b*, cuya primera parte (señalada en el ejemplo musical con un recuadro), con un carácter rítmico más marcado, precede a un fragmento melódico que es sometido a un mayor número de procedimientos de variación a lo largo de la canción.

Si nos centramos en el texto, como hemos indicado, el poema de Antonio de Trueba es una seguidilla compuesta que alterna versos heptasílabos y pentasílabos combinados en una estrofa de cuatro versos y un estribillo de tres: (7-5a-7-5a / 5b-7-5b)¹⁶⁹. Al someter estos versos a un análisis musical, observamos que en los heptasílabos se combinan los acentos de forma binaria-ternaria-binaria y en los pentasílabos ternaria-binaria, como mostramos en los siguientes cuatro versos¹⁷⁰:

-Madre, todas las noches
Junto a mis rejas

¹⁶⁹ En la seguidilla compuesta hay rima asonante entre los versos segundo y cuarto, que hemos indicado con la letra «a» y en los versos quinto y séptimo que hemos señalado con la letra «b». Esta estructura se repetirá cuatro veces a lo largo del poema y para visualizar con mayor claridad la rima asonante hemos subrayado en el poema las vocales entre las que se produce dicha rima.

¹⁷⁰ Remitimos a los ejemplos musicales anteriores donde podemos ver esa acentuación correspondiendo con la música.

Canta un joven llorando
Mi indiferencia:

La simbiosis entre música y texto que Falla realiza consiste en una yuxtaposición de los dos motivos musicales con las dos subestructuras estróficas que componen el poema (seguidilla y su estribillo):

1. En los primeros cuatro versos utiliza el motivo *a*. El procedimiento que lleva a cabo consiste únicamente en reducir los valores de la parte final del verso para distribuir las sílabas tónicas en el compás. Este, si bien puede resultar un recurso monótono a lo largo de la canción, hace que el texto fluya de un modo natural.

2. Y en los tres siguientes, en el estribillo, emplea el motivo b . De este modo, el primer verso, pentasílabo, coincide con el motivo b y el resto de la estrofa con el restante material melódico.

Se trata de una creación melódica mediante esquemas rítmicos preconcebidos que se repiten transportados o sometidos a variantes y que discurren según un plan armónico caracterizado por el empleo de sutiles giros modales en la melodía y en la armonización.

Encontramos así que en su primer acercamiento al género cancionístico, Falla establece una relación de convergencia, aplicando las dos combinaciones acentuales de los versos a dos motivos melódico-rítmicos, superponiendo ambos sistemas.

En *Rima*, el texto utilizado es métricamente muy diferente a *Preludios*. En la primera canción, observamos cómo todos los versos heptasílabos y pentasílabos compartían las mismas cláusulas rítmicas¹⁷¹; por el contrario, la organización rítmica de este poema es diferente en cada verso. En la primera estrofa encontramos un juego de acentos poco habituales en los versos endecasílabos (endecasílabo polirrítmico¹⁷²): el primer verso acentúa la cuarta sílaba, el segundo la tercera y el tercero la segunda:

Olas gigantes que os rompéis bramando¹⁷³
En las playas desiertas y remotas,
Envuelto entre la sábana de espumas,
¡Llevadme con vosotras!

La creación melódica que idea Falla consiste en melodías amplias sin ningún motivo recurrente que se someta a repetición o variante. Aquí, el ritmo va derivando de la métrica textual y la curva melódica de la construcción armónica. Para llevar a cabo la convergencia

¹⁷¹ Entendidas como períodos rítmicos o grupos acentuales.

¹⁷² NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*. Madrid, Visor libros, 2004, pp. 51-54.

¹⁷³ Cuando un verso inicial empieza por sílabas tónicas, éstas quedan como fuera del ritmo (lo que equivale en música a la anacrusa y que Príncipe llama *antecompás*).

de acentos, Falla sólo hace coincidir con las partes fuertes de cada compás las primeras sílabas y la última acentuadas del verso, como podemos comprobar en el ejemplo musical número cinco.

En cuanto a la curva melódica, en esta canción tenemos que hablar de «melodías armónicas»¹⁷⁴. Las melodías están creadas vocalmente, pero también con un sentido armónico muy importante. Por ello, la línea melódica va unida a la armonía y a las evoluciones de ésta, permitiendo un cambio rápido de las armonías que la sostienen.



Ejemplo musical 4. *Rima*, cc. 1-3.

De la mezcla de ambos parámetros –vocalidad y armonía– resulta una melodía de construcción bastante triádica o arpegiada cuyas notas están en estrecha relación con el discurso armónico que se apoya en largos pedales sobre diferentes intervalos, e incluso acordes completos. Los acordes de quinta aumentada y séptima disminuida aparecen también en repetidas ocasiones, como de igual modo ocurre con los movimientos cromáticos.

La relación rítmico-métrica más sencilla de todas las canciones de juventud es la de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* Para ella, Manuel de Falla elige una *Rima* escrita a base de versos hexasílabos en los que el análisis métrico establece sólo dos combinaciones de cláusulas rítmicas: acento en la segunda sílaba (anfibráquico) o en las sílabas impares (trocaico):

- Con el acento en la segunda sílaba tenemos una anacrusa, una cláusula ternaria y una binaria (anacrusa, 3-2).
- El acento en las sílabas impares da lugar a tres cláusulas binarias (2-2-2).

En el texto podemos comprobar las sílabas tónicas que dan lugar a estas cláusulas:

¹⁷⁴ TOCH, Ernest. *La melodía*. Traducción de Robert Gerhard. Barcelona, Labor, 1989, p. 101.

Cerraron sus ojos
 Que aún tenía abiertos;
 Taparon su cara
 Con un blanco lienzo;
 Y unos sollozando,
 Otros en silencio,
 De la triste alcoba
 Todos se salieron.

Para musicarlos, Falla tampoco crea aquí motivos rítmicos, como sucedió en *Preludios*, sino que combina las dos métricas distintas en las mismas fórmulas rítmicas. Lo lleva a cabo trasladando estos patrones acentuales a la rítmica musical mediante la conexión de la anacrusa que precede a la métrica ternaria con la binaria del verso anterior¹⁷⁵:



Ejemplo musical 5. *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, cc. 12-15, parte vocal.

Como comprobamos en el ejemplo musical anterior en el que hemos marcado el número de sílabas átonas que siguen a una acentuada, Falla combina ambas métricas con naturalidad, pero aún sin que la línea melódica alcance una entidad independiente al texto.

Falla en estos tres ejemplos muestra diferentes soluciones, en función del texto musicado. Hay, desde luego, un deseo manifiesto de seguir el ritmo poético (ya sea éste de estructura libre, ya de patrones acentuales cerrados). Pero el compositor aún no se atreve a violentar el compás musical (como hará más adelante), sino que se limita a encajar de manera operativa el ritmo poético dentro de un metro musical preestablecido.

3.4. De la yuxtaposición al dinamismo

Es en la última de las cuatro canciones, *Tus ojillos negros*, donde el tratamiento melódico sufre un cambio muy importante. En este caso, Falla también trata el texto con el máximo respeto, como en el resto de canciones, pero llega a un dinamismo mucho mayor al elaborar un discurso melódico alejado del poema.

¹⁷⁵ Con la excepción de pequeñas alteraciones rítmicas (lógicas para buscar variedad) que no rompen este patrón, como cambiar dos corcheas por una corchea con puntillo y una semicorchea, durante toda la canción, Falla aplica las mismas soluciones.

La relación en esta canción entre versos y música llama bastante la atención; y por primera vez en esta etapa la resuelve de manera especialmente hábil. En una carta de octubre de 1904 de Salvador Viniegra a Manuel de Falla encontramos una apreciación que alude a la relación música-texto en esta obra: «Te felicito por ella bajo todos los aspectos de originalidad, carácter y factura. La poesía es muy linda y has adaptado la música a la palabra magistralmente»¹⁷⁶.

La canción tiene una estructura tripartita (A-B-A'), con una gran parte central contrastante que podemos subdividir a su vez en dos secciones. En ella, los procedimientos de creación melódica son diferentes en cada parte musical:

1. En la parte A la melodía se asemeja a una pulsación rítmica constante y mecánica, como un motor melódico:



Ejemplo musical 6. *Tus ojillos negros*, línea melódica, cc. 3-6.

La organización rítmica de la melodía consiste en comenzar cada verso en la segunda parte de un compás y acabarlo en la primera parte del siguiente, con lo que se produce un encadenamiento de versos que anteriormente hemos llamado motor melódico. Este *continuum* melódico se apoya en un grupo pedal que contiene las armonías de tónica, segundo grado y dominante. El uso de grupos pedales es un recurso al que acude en esta obra de juventud, pero Falla, en sus canciones posteriores, utilizará este sistema de armonización mediante grupos pedales en numerosas ocasiones. Así lo hará por ejemplo en «Séguidille», tercera de las canciones de *Trois mélodies* o en la «Canción» y en la «Nana» de las *Siete canciones populares españolas*.

¹⁷⁶ Carta de Salvador Viniegra a Manuel de Falla. Cádiz, 03-X-1904. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n.º 7755-001.

2. En la parte B establece una frase con dos motivos melódico-rítmicos que retoma en la segunda parte de esta sección y somete a mayor número de variantes y a pequeños desarrollos melódicos.



Ejemplo musical 7. *Tus ojillos negros*, línea melódica cc. 15-18.

Lo interesante de la elaboración melódica de esta canción está en su relación con la rítmica del poema de Cristóbal de Castro. Este está formado únicamente por versos hexasílabos cuyas cláusulas rítmicas son siempre exactamente iguales, es decir el ritmo métrico es siempre binario (trocaico) y contiene tres cláusulas de dos sílabas en cada verso¹⁷⁷: ¡Yo no sé qué tienen / tus ojillos negros,/ que me dan pesares / y me gusta verlos!¹⁷⁸.

Con este texto completamente estático, Falla crea una melodía que responde a los esquemas acentuales del texto, pero que a su vez tiene un sentido propio e independiente. Los procedimientos de creación melódica son diferentes en cada sección y encontramos que los dos sistemas, textual y musical, se interrelacionan, pero conservan su libertad.

Este cambio supone una evolución desde la primera canción que se basaba en la yuxtaposición sencilla y precisa, al dinamismo de *Tus ojillos negros*. En unas declaraciones realizadas por Debussy en 1911 podemos comprender perfectamente el estadio que Falla, ya bajo el magisterio de Pedrell, alcanza en esta canción:

Los verdaderos versos tienen un ritmo propio que es más bien molesto para nosotros [los compositores]. Fíjese, últimamente, no sé por qué, puse música a tres baladas de Villon... Sí, sí sé por qué: porque me apetecía desde hace mucho tiempo. Pues bien, es muy difícil seguirles correctamente, acordar sus ritmos conservando la inspiración. Si se hace algo artificial, si uno se contenta con un trabajo de yuxtaposición, evidentemente no es difícil, pero entonces no merece la pena. Los versos clásicos tienen una vida propia, un «dinamismo interior», para hablar como los alemanes, que no es cosa nuestra, de los músicos¹⁷⁹.

Y llegar a esta independencia, sin que como indica Debussy sea algo artificial, es el logro de Manuel de Falla en estas canciones de juventud que le permitirá posteriormente tratar cuestiones más complejas referentes a la vocalidad de sus obras. Este cambio

¹⁷⁷ Aunque el único acento obligatorio en los versos hexasílabos es el de la quinta sílaba.

¹⁷⁸ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*, Op. cit., p. 146.

¹⁷⁹ DEBUSSY, Claude. *El Sr. Corchea y otros escritos*. Traducción de Ángel Medina Álvarez. Madrid, Alianza, 1987, pp. 183-184.

compositivo que se produce con *Tus ojillos negros* es el punto de partida necesario para la relación entre música y texto de sus obras venideras.

4. El estilo de las canciones de juventud

Es incuestionable la presencia y la importancia de la música vocal en Falla durante toda su vida. En este período de juventud, su obra para voz y piano se convirtió en un laboratorio en el que pudo ensayar los lenguajes, la vocalidad y los estereotipos sonoros vigentes en su mundo musical y transportar algunos de ellos a su obra escénica.

Tras estudiar cómo traslada Falla el ritmo de los versos utilizados a su obra en un período en que está plenamente imbuido de estilo romántico, creemos fundamental realizar un análisis que nos permita especificar tanto desde el punto de vista vocal como del pianístico cómo escribe Falla en ese lenguaje romántico que luego va a denostar él mismo. Para ello vamos a aclarar en primer lugar las cuestiones formales, la técnica vocal de cada una de ellas en relación con el estilo mismo del texto y los tipos de acordes y figuraciones pianísticas empleadas.

Creemos que hay un aspecto que merece la pena reseñar: si bien técnicamente están escritas en el lenguaje propio de su tiempo, contienen rasgos que se mantendrán a lo largo de toda la trayectoria artística de Manuel de Falla, como ese dramatismo e inclinación hacia la acción.

4.1. La forma

La principal característica de estas canciones de juventud es la subordinación del piano a la voz. En estas obras los acompañamientos carecen de independencia –tan sólo se vislumbra tímidamente un giro en esta relación piano-voz en la primera y última sección de *Tus ojillos negros*– y de manera general el piano comparte discurso con la voz.

Por este motivo, para analizar la forma de cada una de las canciones es fundamental detenernos en los procedimientos de creación melódica empleados. Entre ellos, en primer lugar llama la atención que como en el resto de obras de juventud de Manuel de Falla, no

existe desarrollo temático¹⁸⁰. En estas canciones la creación de las ideas musicales se lleva a cabo mediante la repetición motivico-temática variada. En el caso de las obras instrumentales destacan tanto la fórmula de la repetición de células melódico-rítmicas muy reducidas como de motivos¹⁸¹, pero en las obras vocales, la repetición variada de motivos es el procedimiento más utilizado.

Básicamente, como hemos podido comprobar en la sección dedicada al estudio prosódico de estas canciones, las fórmulas compositivas de Falla en estas canciones se reducen a tres procedimientos:

1. La combinación de motivos rítmico-melódicos que son trasladados al piano. Así sucede en *Preludios* cuya unidad gira en torno a dos motivos rítmico-melódicos que marcamos en los ejemplos musicales 1 y 2 y que ahora volvemos a reproducir:

Motivo *a*:



Ejemplo musical 8. *Preludios*, cc. 5-8, parte vocal.

Motivo *b*



Ejemplo musical 9. *Preludios*, cc. 13-17, parte vocal.

El mismo procedimiento sucede en *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* El perfil melódico de esta canción parte del primer motivo rítmico-melódico:



Ejemplo musical 10. *¡Dios mío...*, cc. 12-14, parte vocal.

¹⁸⁰ Así lo estudia el profesor Yvan Nommick en nuestro artículo de referencia: NOMMICK, Yvan. «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla...», *Op. cit.*, pp. 575.

¹⁸¹ El principal estudio referente a los procedimientos de creación en Manuel de Falla lo podemos encontrar en: GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *La repetición motivico-temática...*, *Op. cit.*

En ambas canciones, creadas a partir de la repetición y variación de esos motivos, predominan la isoperiodicidad del fraseo y las células de dos compases o subdivisión de cada semifrase en dos.

2. El segundo procedimiento de creación melódica es el empleo de un continuo melódico, entendido como una melodía que se mueve constantemente en sentido ascendente y descendente casi sin que exista la repetición de ninguna nota. Este modo compositivo es empleado en *Rima*.



Ejemplo musical 11. *Rima*, cc. 1-3, parte vocal.

3. Y por último, el medio final es la combinación de los dos procedimientos anteriores que sucede en *Tus ojillos negros*: por una parte encontramos el continuo melódico en la primera sección que vimos en el ejemplo musical 6. Y por otra una pequeña frase construida con un claro antecedente y consecuente que utiliza Falla a modo de motivo melódico-rítmico variado en la segunda y tercera sección que vemos en el ejemplo musical 7.

Como hemos podido comprobar, todos los motivos usados en estas canciones son de naturaleza vocal y en ellos la función del piano se limita a doblar la línea vocal y reforzar este sistema de composición. En definitiva, estos procedimientos dan lugar a los esquemas formales que ya hemos anunciado en el estudio de la prosodia y que vienen condicionados por los versos sobre los que están compuestas las canciones:

Esquemas formales	Obras
Forma estrófica variada	<i>Preludios</i>
Forma ternaria	<i>¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!</i> <i>Tus ojillos negros</i>
Forma <i>Durchkomponiert</i>	<i>Rima</i>

Tabla 5. Esquemas formales de las canciones de juventud.

El examen de este cuadro nos muestra que dos de las cuatro obras para voz y piano tienen construcción tripartita, lo que concuerda con otras muchas obras para piano o música de cámara compuestas en este período¹⁸². Es lógica la predilección de la forma ternaria en sus primeras composiciones por tratarse de una construcción tan eficaz como atractiva. En ella el empleo conjunto de reaparición (A) y contraste (B) supone el uso de la fuerza generadora más simple y el elemento de actitud expresiva más efectivo¹⁸³. Y además, y este rasgo lo comparte con la forma estrófica y la de composición desarrollada, estas formas funcionan sin necesidad de desarrollo, siendo la repetición y la variante los recursos generadores de forma.

En el caso de *Preludios*, la canción está claramente estructurada en estrofas: en ella aparecen dos iguales, la segunda y la tercera, en modo menor y mayor respectivamente, y dos diferentes, la primera y la cuarta, entre las cuales hay materiales melódico-rítmicos similares. Esta melodía la podríamos situar cercana al *lied* romántico alemán como conjunto de texto y melodía de contenido lírico y afectivo, pero asemejándose sobre todo al *lied* popular que implica un ideal de sencillez sin efectos vocales artificiales ni excesiva dramatización. Durante toda la pieza, las melodías que la componen van sufriendo variaciones que son secundadas por el acompañamiento, pero existen elementos melódicos y rítmicos comunes que dan cohesión al conjunto. La coherencia de la obra está fuertemente ensamblada por su estructura A-B-B'-A' o forma estrófica variada en espejo¹⁸⁴.

Partes	Frases musicales	Motivos melódicos-rítmicos	Plan armónico
Introducción	1 frase de 4 cc.	Motivo <i>a</i>	<i>mi</i> menor con rasgos modales
A	2 frases: - La primera de 8 cc.: 4+4 (la segunda está situada a distancia de tercera ascendente con respecto a la primera) - La segunda de 10 cc.: 5+5	Motivo <i>a</i> repetido dos veces, una en cada semifrase. Cada mitad de esta frase es iniciada por el motivo <i>b</i> . (<i>mi-si-re-do-la</i>)	<i>mi</i> menor con alusiones a <i>sol</i> mayor (cc. 7-10). <i>si</i> mayor (cc. 11-12).

¹⁸² NOMMICK, Yvan. «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla...», *Op. cit.*, p. 548.

¹⁸³ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, *Op. cit.*, p. 18 y p. 27.

¹⁸⁴ Coincidimos así con la clasificación que Yvan Nommick hace en su artículo «La formación del lenguaje musical...», *Op. cit.*, p. 576, donde establece el esquema formal de las obras de juventud de Manuel de Falla. Y por el contrario, nuestras conclusiones tras el análisis de la estructura, difieren con la clasificación de esta canción como «lied de composición desarrollada» que podemos encontrar en: GARCÍA ROIG, Francisco José. *Manuel de Falla: Obra para canto y piano. Características y funciones de la escritura pianística*. Trabajo de investigación realizado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Universidad de Granada, 2002, p. 20.

Partes	Frases musicales	Motivos melódicos-rítmicos	Plan armónico
B	2 frases: - La primera de 7 cc.: 4+3. - La segunda de 10 cc.: 5+5.	Motivo <i>a</i> dos veces Cada semifrase comienza con el motivo <i>b</i> y el resto de la frase sufre alguna modificación (uso de tresillos).	<i>do</i> mayor- <i>la</i> menor (cc. 23-34). <i>mi</i> mayor <i>si</i> mayor (cc. 37-39), que se convierte en dominante de <i>mi</i> mayor.
B'	2 frases: - La primera de 7 cc.: 4+3. - La segunda de 5 cc.	Motivo <i>a</i> dos veces Esta frase comienza con el motivo <i>b</i> , una vez.	<i>mi</i> mayor
A'	2 Frases: - La primera de 6cc.: 3+3. - La segunda de 11 cc.: 5+6.	Motivo <i>a</i> pero con un elemento nuevo al principio, inmovilidad melódica. Cada semifrase comienza con el motivo <i>b</i> .	<i>mi</i> mayor
Coda	1 frase de 8 cc.	Motivo <i>b</i>	<i>mi</i> mayor, usando la dominante con la quinta aumentada.

Tabla 6. Análisis formal y armónico de *Preludios*.

Para *Rima*, Falla adoptó la estructura más libre, pero a la vez más rica y variada. Se trata de la forma de composición desarrollada o forma *Durchkomponiert*, en este caso libre, en la que melodía y acompañamiento son siempre nuevos (a excepción de la parte A que se reexpone en el c. 30 conduciendo al clímax), y el compositor permite que las palabras determinen la estructura de la música¹⁸⁵. Si atendemos a la distinción que hace Marie-Claire Beltrando Patier de los *lieder* de composición desarrollada, *Rima* tendría las características de los llamados «*lieder* evolutivos»¹⁸⁶ del siglo XIX que seguían un argumento, o como sucede en este caso, que evocaban el vaivén de pasiones contenidas en el texto.

Rima no comienza con una introducción pianística, muy usual en los *lieder* románticos, sino que directamente desde el comienzo, la voz y el piano crean una atmósfera de agitación y movimiento que se respirará durante toda la obra. Falla la consigue desde los dos primeros compases, mediante la tensión tonal que crea la pedal de dominante, junto con la animación que imprime el *ostinato* de corcheas y un *crescendo* que en un solo compás provoca un aumento radical de la intensidad, todo ayudado por la indicación de *Allegro agitato*. Como hemos indicado anteriormente, es la única de las

¹⁸⁵ BENNETT, Roy. *Léxico de música*. Madrid, Akal, 2003, p. 170.

¹⁸⁶ BELTRANDO PATIER, Marie-Claire. *Historia de la música*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 233.

canciones que prescinde del empleo de motivos susceptibles de repetición y repetición-variación.

Partes	Frases musicales	Plan armónico
A	cc. 1-5: semifrase 1. cc. 6-8: semifrase 2.	<i>mi</i> bemol mayor (pedal de dominante hasta c. 6, resolución en la tónica). Pedal de tónica con 7ª de dominante que resuelve en <i>la</i> bemol mayor en c. 8.
B	cc. 9-12: semifrase 3. cc. 13-15: semifrase 4.	<i>la</i> bemol mayor, <i>do</i> menor. <i>sol</i> menor, resolviendo en la dominante (c. 15).
C	cc. 16-19: semifrase 5. cc. 20-25: semifrase 6. cc. 26- 29: falsa reexposición.	<i>sol</i> menor. <i>sol</i> menor, <i>do</i> menor, pedal de dominante de <i>sol</i> menor (cc. 25-29).
A'	cc. 30-35: semifrase 7. cc. 36-41: semifrase 8 clímax (cc. 36-38) y resolución (cc. 38-41).	Pedal de dominante de <i>mi</i> bemol mayor que resuelve en la tónica (c. 41).
Coda	cc. 42-48.	Pedal de tónica de <i>mi</i> bemol mayor.

Tabla 7. Análisis formal y armónico de *Rima*.

A la forma ternaria responden las dos canciones restantes de este período *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* y *Tus ojos negros*. Esta forma, a veces denominada *Lied ternario*¹⁸⁷ (a una primera parte –A– le sigue otra central contrastante –B–, que finalmente reexpone la primera sección, sea literalmente A, o con variaciones, A') es, como hemos indicado anteriormente, la más común dentro de la obra de Falla de juventud porque responde a un sistema de composición cuyo plan básico consiste en la repetición o adición de secciones, como es el caso de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*

Esta forma ternaria ABA' se percibe con mucha claridad, al igual que el texto narra la muerte y la soledad extrema que conlleva, en tres estrofas. Cada una de las estrofas del poema escogidas por Falla coincide con una sección musical: la primera se encuentra precedida por una larga introducción que después aparecerá abreviada para reexponer A' tras un elemento de contraste B y como conclusión una pequeña coda que retomará el

¹⁸⁷ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Op. cit., pp. 81-82.

elemento rítmico y armónico de la introducción. Veamos el esquema formal en la siguiente tabla:

Partes	Frases musicales	Motivos melódicos-rítmicos	Plan armónico
Preludio	cc. 1-11.		<i>la</i> andaluz- <i>mi</i> andaluz.
A	cc. 12-20.	Motivo <i>a</i> variado y encadenado reforzado por el piano que dobla la voz.	<i>la</i> menor Cadencia en <i>la</i> andaluz (cc. 19-20).
B	cc. 21-37: versos 9-16.	Sólo toma el comienzo del motivo <i>a</i> . Cada semifrase comienza con él.	<i>la</i> andaluz.
Interludio	cc. 38-45.		<i>la</i> andaluz- <i>mi</i> andaluz.
A'	cc. 46-57, versos 17-26.		<i>la</i> menor. Detalles interesantes: c. 49: IVº grado menor; c. 50: 5ª aum. sobre III; c. 51: tercera inversión de la novena de V con alteración de la quinta; cc. 54-55: sonoridad de sexta napolitana de <i>la</i> ; c. 56: sucesión de acordes de séptima que resuelve en la tónica de <i>la</i> menor.
Coda	cc. 57-62.		<i>la</i> andaluz.

Tabla 8. Análisis formal y armónico de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*

Tus ojillos negros tiene una estructura tripartita (A-B-A') con una parte central contrastante dividida en dos secciones. Hemos decidido realizar esta fragmentación de la canción y no su división en cuatro secciones (A-B-C-A') porque creemos que la parte central (formada por dos secciones) supone una gran parte musical que se opone a A. Aunque como después veremos, las tonalidades de las dos secciones que componen la parte central son distintas, el sentido del texto convierte a la segunda en una consecuencia de la primera y a ello se suma que el compás de la parte central cambia, variando el 6/4 de A en un 3/4. Pero lo más importante es que los interludios pianísticos, de gran entidad en esta canción, la vertebran en un claro A-B-A':

Partes y Secciones		Frases musicales	Motivos melódicos-rítmicos	plan armónico
A		2 frases: - La primera de 6 cc. (cc.1-6) que incluye los dos compases de introducción pianística. - La segunda de 6 cc. (cc. 7-12), seguida de dos compases de transición.	En las dos frases uso del diseño melódico <i>a</i> que ocupa los compases 3, 4 y 5 y se repite en 7, 8 y 9.	La menor con giros de la escala andaluza. Escala andaluza sobre <i>mi</i> desde el c. 10.
B	B1	2 frases: - La primera de 8 cc. (4+4). (cc. 15-22). - La segunda de 12 cc. (4+8) (cc. 23-35).	Empleo del diseño melódico <i>b</i> .	Escala andaluza sobre <i>la</i> desde el c. 14. Progresión armónica (cc. 23-26) que resuelve en <i>la</i> andaluz.
	B2	2 frases: - La primera de 12 cc.(6+6) (cc. 37-48). - La segunda de 14 cc. (6+8) (cc. 49-62). A estas frases se le suma el interludio pianístico (cc. 63-66).	Empleo del diseño <i>b</i> con algunas modificaciones.	<i>la</i> mayor con el cambio de armadura. Concluye en la dominante de <i>la</i> .
A'		3 frases: - La primera de 6 cc. (cc. 67-72) que incluye los dos compases de introducción pianística. - La segunda de 6 cc. (cc. 73-78). -La última, <i>andante molto</i> de 5 cc. (cc. 79-83).	Empleo del diseño melódico <i>a</i> .	Predomina <i>la</i> menor con giros de la escala andaluza.
Coda		cc. 84-89.		<i>la</i> andaluz con cadencia andaluza.

Tabla 9: Análisis formal y armónico de *Tus ojillos negros*.

4.2. La vocalidad en las obras para voz y piano de juventud

En todas las canciones de juventud encontramos un denominador común y es una prosodia casi completamente silábica. Para comenzar a vislumbrar sus características, tenemos que adentrarnos en los ámbitos vocales contenidos en ellas porque comprobamos que son parte del estilo de la voz que da lugar al estilo propio de la canción. Vocalmente, Falla exploró por un lado el lied más popular e intimista en *Preludios* y *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* Ambas canciones no superan en su ámbito la décima (*Preludios* 9ª mayor,

mi-fa sostenido y ¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos! 10ª menor, *mi-sol*). Y por otro optó por crear dos obras vocalmente más atrevidas desde el punto de vista técnico: la romanza de estilo italiano *Rima* y *Tus ojillos negros*. En estas dos canciones los ámbitos generales son de una duodécima.

En *Preludios* existen algunas diferencias significativas en las curvas melódicas de las diferentes partes: en toda la primera parte la melodía recorre casi el ámbito general de la pieza combinando una línea creada con grados conjuntos y saltos; en B la curva melódica es prácticamente plana, pues Falla pone música a estos versos fundamentalmente con las notas *mi-re-fa* natural, usando el *mi*, la tónica, como nota eje; algo similar ocurre en A' donde la melodía parece tornarse un recitativo sobre la nota *si* (dominante de *mi*) de modo aún más insistente que en la parte anterior¹⁸⁸. El material melódico en ningún momento sufre transformaciones demasiado radicales, ni tampoco Falla somete estos materiales a desarrollo. En general, esta ausencia de modificaciones sucede igualmente en ¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos! Tan sólo el cambio de compás y figuración entre A y B pretende contrastar la claridad y sobriedad del principio remarcada por el piano con el contratiempo de éste.

Si nos centramos en el estudio de la melodía de *Rima*, sorprende en primer lugar que el ámbito general abarca casi la totalidad de la tesitura de soprano. Es esencial en esta canción subrayar que la melodía está directamente relacionada con la semántica de la música, pues intenta constantemente emular el significado del texto y enfatizarlo, aunque a veces utilizando recursos bastante simples como las figuraciones de menor duración o las melodías descendentes. De manera general, el ambiente tumultuoso de esta canción está creado, en gran medida, por la melodía que se mueve constantemente en frases ascendentes y descendentes que recorren a veces una novena sin encontrar apenas momentos de reposo. Incluso en muchas ocasiones, cuando la voz está en silencio, es el piano el que hace grandes bajadas o subidas que animan el continuo movimiento. Esta obra es una romanza de salón con una clara influencia dramática italiana. Aunque estas obras (recordemos en el XIX las producciones de Saldoni o Mariano Obiols¹⁸⁹) solían estar precedidas de un pequeño preludio, no sucede en la canción de Falla. En esta obra predominan los doblajes en el piano a bases de terceras y sextas típicos de la ópera italiana.

¹⁸⁸Francisco García escribe en su trabajo: «La canción entera responde a esta forma de declamación diríamos «primitiva» (a modo de *tenor* gregoriano) [...]»: GARCÍA ROIG, Francisco José. *Manuel de Falla: Obra para canto y piano. Características y funciones de la escritura pianística*, Op. cit., p. 23.

¹⁸⁹CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 263.

Independientemente de las similitudes estrictamente musicales, las partituras que se encuentran en la biblioteca del compositor y las anotaciones de análisis musicales que podemos leer en *Apuntes de Harmonía* nos confirman que Falla trabajó profundamente obras veristas durante los años en que compuso *Rima*. Concretamente podemos detenernos en dos partituras anotadas por Falla, *La Bohème* de Puccini y *Falstaff* de Verdi¹⁹⁰. En la última página de la ópera de Verdi Falla hace un listado-resumen de todo lo analizado en la obra y extrae ideas musicales y las páginas de la partitura donde aparecen. Entre las indicaciones destaca la señalización de los saltos silábicos de séptima mayor o las séptimas por saltos que encontramos en *Rima*.

Melódicamente, *Tus ojillos negros* es casi completamente silábica, a excepción de las fórmulas finales de tresillos en forma de bordadura sobre una nota, que es el más típico melisma de la música española y que Falla utilizará hasta la saciedad en las *Siete canciones populares españolas*. Es significativo en esta canción el alcance, mediante curvas melódicas muy rápidas, de ámbitos vocales amplios en muy poco espacio, como ocurre por ejemplo en los primeros compases en que la voz abarca el ámbito de una décima prácticamente en cada compás. Esta es una diferencia clara con *Rima* porque en ella llega a notas extremas de forma muy lenta, a lo largo de varios compases.

Aunque esta canción mantiene el subtítulo de «Canción andaluza», casi nada tiene que ver con el populismo andalucista de las últimas décadas del siglo XIX, sobre todo porque en ella encontramos estructuras melódicas, fraseo e incluso giros armónicos que no están relacionados con esta tendencia. A pesar de emplear la célula de bordadura al final de la frase, aquí la elaboración armónica es mayor con presencia de elementos modales no procedentes de la música popular en este caso, pero sí cadencias andaluzas y escalas modales.

4.3. El acompañamiento pianístico de las canciones

A grandes rasgos, las líneas estilísticas de la canción falliana antes de 1904 enfrentan una línea que podríamos denominar popularizante con otra de estilo italianizante. Los recursos para crear dramatismo en estas canciones, como hemos comprobado, se basan en la voz y sus recursos melódico-rítmicos. Pero también es esencial para alcanzar la emoción

¹⁹⁰ PUCCINI, Giacomo. *La Bohème*, Op. cit.; VERDI, Giuseppe. *Falstaff*. Reducción para piano de Carlo Carignai. Milán, Ricordi, 1893. AMF, R. 1095.

y la expresividad dos elementos propios del piano: los tipos de acordes y la búsqueda del descriptivismo de carácter melódico o rítmico en el piano.

4.3.1. Armonía y tipos de acordes

Comenzamos esta sección señalando que el rasgo más interesante de estas obras de juventud es la búsqueda del drama y la acción. Para ello hemos ido viendo en el aspecto vocal y melódico la articulación de una relación de cierta dependencia que se ha ido transformando en libertad en algunos momentos del piano y sobre todo de una prosodia que de forma evolucionista nos muestra un verdadero cambio desde *Preludios* a *Tus ojillos negros*. Pero el segundo elemento más importante para alcanzar este rasgo son los aspectos armónicos cuyas principales tonalidades-modalidades y las modulaciones más interesantes las hemos mostrado en los cuadros anteriores dentro de la sección referente a la forma.

De modo muy general podemos indicar que los procedimientos armónicos favoritos para Falla en este período son las armonías sobre pedal, el cromatismo y los acordes alterados. En algunos momentos estos elementos distancian a estas obras de la canción de salón más sencilla y muestran algunas sutilezas armónicas que denotan un manejo de la técnica y de la armonía bastante interesante, como el uso no sólo de pedales armónicos, sino de grupos-pedales en *Tus ojillos negros* que son un elemento anunciante de las obras venideras, o el empleo de la ambigüedad modal-tonal.

En el estadio más básico encontramos la escritura armónica de *Preludios* que es fundamentalmente tonal y sin prácticamente rasgos de modernidad, pero con el empleo del modo mayor y menor y con un abundante uso de la subdominante que aporta pequeños tintes de modalidad, así como numerosos acordes de séptima y quinta aumentada. De esta manera, observamos por ejemplo que Manuel de Falla busca encadenamientos de grados que suenan modales dentro de un contexto tonal; selecciona enlaces que le permitan buscar sonoridades modales como los movimientos entre tónica y dominante alterada en los compases 37-39, la tónica de *si* mayor convirtiéndose en dominante de *mi* mayor:



Ejemplo musical 12. *Preludios*, cc. 37-39.

Estos procedimientos son totalmente diferentes a los que encontraremos posteriormente en las *Siete canciones populares españolas*. En estas canciones de juventud, Falla busca la modernidad en los pequeños giros melódicos. Así podemos ver en el uso del *re* natural en el primer compás, procedente de la escala menor melódica, que aporta un marcado color modal, y que posteriormente, como sensible tonal, aparece sostenido. Por el contrario, años después, en las *Siete canciones* cualquier pequeño giro melódico modal es aprovechado por Falla en sus acompañamientos, para armonizarlo de este modo sin necesidad de hacerlo con la sintaxis tonal.

En las canciones sobre textos de Bécquer el tratamiento armónico ya es distinto a *Preludios* y muy diferente entre sí a la vez. En *Rima* los movimientos armónicos están apoyados en grandes pedales que se van sucediendo sobre la dominante de la tonalidad, la tónica, el segundo, el sexto grado, etc. Falla va rellenando algunas de estas pedales con diferentes intervalos, e incluso acordes completos. Los acordes de quinta aumentada y séptima disminuida aparecen también en repetidas ocasiones, como de igual modo ocurre con los movimientos cromáticos.

Por el contrario, en *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* el empleo del modo andaluz creará una mezcla entre tonalidad y modalidad bastante especial. Este modo es usado por ejemplo en el preludio pianístico que podríamos dividir en dos semifrases de seis compases y cinco compases respectivamente. En este ejemplo musical mostramos los primeros compases de la introducción:

Andate mesto

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system contains three measures. The second system contains four measures, with the final measure marked with a 2/4 time signature. The third system contains five measures, with the final measure also marked with a 2/4 time signature. The notation includes complex triplets and arpeggiated chords in the right hand, and sustained chords and triplets in the left hand. Dynamics such as *p*, *pp*, and *ppp* are indicated. The piece concludes with a fermata on a *ppp* chord, marked with an asterisk.

Ejemplo musical 13. Manuel de Falla, *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, cc. 1-11.

La primera frase de esta introducción que incluye el *si* bemol y el tercer grado móvil, *do* natural – *do*#, está en modo andaluz en *la*. La segunda semifrase (cc. 7-11) también está en modo andaluz, esta vez sobre *mi*, pero el último acorde del preludio (cc. 9-11) funciona como dominante del primer grado de *la* menor sobre el que entra la voz en la

sección siguiente¹⁹¹. Así, Falla utiliza el grado móvil sobre todo para crear una dominante que favorezca la entrada de la voz, aunque el acorde del compás 11 está construido únicamente con la quinta mi-si, sin el *sol*#, creando una cierta ambigüedad.

4.3.2. Figuras retóricas en las canciones de juventud y el acompañamiento como generador de ideas

Desde el comienzo de nuestro estudio hemos subrayado siempre al piano como soporte armónico y elemento dependiente de la voz. Pero si nos centramos en los «momentos de piano solo» de estas canciones, es decir preludios, interludios y codas, podemos pensar que es el propio piano el generador de ideas. Así ocurre en *Preludios*: comienza con una introducción de tan sólo cuatro compases que ya contiene el germen de la canción porque nos presenta el motivo melódico-rítmico más importante de la obra (voz superior del siguiente ejemplo musical). Este motivo aparece con algunos intervallos invertidos respecto a la posterior aparición en la melodía de la voz, siendo el más significativo el primero, de quinta ascendente, que en la voz se convertirá en quinta descendente. Este comienzo parece estar en *mi* menor, pero con el *re* natural (c. 1) Falla consigue crear una leve ambigüedad modal-tonal:



Ejemplo musical 14. Manuel de Falla, *Preludios*, cc. 1-4.

Además, en ¡*Dios mío qué solos se quedan los muertos!* realmente es el piano el responsable en el fondo de la diferenciación de partes A y B, porque en A subraya la voz siempre en parte fuerte del compás y en B encontramos el empleo en el piano de síncopas

¹⁹¹ Este doble uso modal-tonal de un acorde será utilizado por Falla también en *Serenata* y podemos encontrar un análisis de ella en: NOMMICK, Yvan. «La formación del lenguaje musical...», *Op. cit.*, pp. 574-575.

y contratiempos que dan la sensación de un *tempo* más ligero. La relación de la acentuación del texto con la figuración empleada en la música sigue siendo tan sencilla como en la sección anterior, pero es tratada de manera distinta en cada una de las dos frases de esta parte.

Rima no comienza con una introducción pianística, muy usual en los *lieder* románticos, y podríamos decir que no encontramos un piano generador de ideas, pero sí es el acompañamiento el responsable del «clima» o atmósfera de agitación y movimiento que se respirará durante toda la obra. Falla consigue gran tensión tonal desde los dos primeros compases con la pedal de dominante, junto con la animación que imprime el *ostinato* de corcheas y un *crescendo* que en un solo compás provoca un aumento radical de la intensidad, todo ayudado por la indicación de *Allegro agitato*.

The image shows a musical score for the first three measures of 'Rima' by Manuel de Falla. The score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'Allegro agitato'. The vocal line begins with the lyrics 'O - las gi - gan - tes que os rom - peís bra - man - do en las'. The piano accompaniment features a continuous eighth-note ostinato in the left hand and chords in the right hand. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is labeled 'Ejemplo musical 15. Manuel de Falla, *Rima*, cc. 1-3.'

Ejemplo musical 15. Manuel de Falla, *Rima*, cc. 1-3.

En otros casos, el piano será el responsable de la enfatización melódica. Por ejemplo, así sucede antes del verso «¡llevadme con vosotras!».

El acompañamiento de esta obra tiene aquí una doble función: la mano izquierda insiste en un *ostinato* de corcheas y la mano derecha dobla a la voz con intervalos añadidos, los más usuales de tercera, cuarta o sexta. Con ello forma un acompañamiento con dos líneas independientes: la izquierda que parece crear algo inmóvil con las pedales y la melodía en la derecha que se mueve junto a la voz. Así, la melodía y parte del acompañamiento son una misma cosa. En el piano podemos marcar varios «preceptos»: profusión de acordes de séptima, explotación de registros más amplios y uso abundante de pedales.

En *Tus ojillos negros*, la armonía oscila constantemente entre los modos mayor, menor y andaluz, como podemos comprobar en el cuadro resumen mostrado

anteriormente y esta es la única canción en la que podemos hablar de una independencia entre el acompañamiento pianístico y la línea vocal, al menos en la parte A.

A modo de resumen, podemos indicar que el piano en estas canciones de juventud tiene básicamente las siguientes funciones:

- Como generador de ideas: los interludios funcionan de este modo principalmente en *Preludios* y *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*
- Como soporte armónico que dobla a la voz y que es el tipo de escritura que predomina en *Rima*.
- Como soporte armónico con una relación de libertad en algunas secciones de *Tus ojos negros* principalmente.

Por último, en estas obras son bastante interesantes las maneras en las que Falla ilustra o traduce a elementos musicales las unidades lingüísticas. Se sirve básicamente de tres elementos: la interválica de la melodía con respecto al piano, la rítmica melódica y los recursos pianísticos que adquieren una función semántica.

Como ejemplo del primer elemento, tomamos el último verso de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* Aquí la traslación a la música del significado textual es muy interesante y sutil: tras una sucesión de séptimas en el piano (sonoridad que nunca antes había aparecido en esta canción), la palabra «muertos» coincide con un intervalo de novena menor entre la voz y el bajo¹⁹² que resulta bastante expresivo. También en esta canción, aunque no es con respecto al piano, en los compases finales de la voz, Falla utiliza dos versos en los que se encuentra el clímax de la pieza y que trata de manera significativa concluyendo incluso con un cromatismo en la voz que simboliza la muerte: *do*, *si* natural, *si* bemol, *la*, para simbolizar la muerte (cc. 56-57).

Podemos observar un ejemplo de imitación musical del texto en la rítmica melódica en el compás 9 de *Rima*, donde emplea figuras más breves en la palabra «huracán». Las semicorcheas que coinciden con esta palabra son los valores más breves que Falla utiliza en toda su canción, por lo que llaman especialmente la atención:



Ejemplo musical 16. *Rima*, cc. 9-10. Parte vocal.

¹⁹² Parte fuerte del compás 57.

Los recursos pianísticos son la tercera forma esencial de trasladar la significación textual a la música. Como podemos observar en el siguiente ejemplo musical, en los compases 16-17 de *Rima*, el piano realiza una bajada acentuada tras la palabra «tempestad» a modo de imitación del texto:

Ejemplo musical 17. *Rima*, cc. 16-18.

Este ejemplo es uno de los pocos gestos de independencia entre la voz y el acompañamiento pianístico en estas canciones y un recurso muy habitual en el romanticismo.

5. La edición de las obras de juventud

Las tres primeras obras de juventud no fueron editadas hasta los años 1980, cuando Manuel de Falla Ediciones se hizo cargo de su revisión y comercialización. La única que fue editada en vida de Falla, en 1903, fue *Tus ojillos negros*. La página referente al éxito y ediciones de esta canción es un aspecto al que numerosas biografías fallianas hacen alusión, pero sorprendentemente las informaciones apuntadas en ellas no suelen estar apoyadas en la existencia de fuentes primarias.

Tenemos que señalar un hecho asombroso, y es que esta canción tuvo un destino mucho más duradero del que Falla había pensado en el momento de su composición. A partir de la década de los veinte, parece que esta obra alcanzó un éxito no procurado por el compositor dentro de España y sobre todo en el extranjero. Y más llamativo aún es que de la documentación conservada en el Archivo Manuel de Falla se desprende que Falla nunca tomó demasiado en serio esta situación e incluso mostró bastante indiferencia por el éxito

de esta canción. ¿A qué se debió esta actitud? ¿Sentía Falla fuera de lugar el éxito de *Tus ojillos negros* en un momento estético de su creación completamente distanciado de esta obra? A continuación nos ocuparemos del estudio de dicha edición.

5.1. *Tus ojillos negros: el éxito y las ediciones fraudulentas*

Tus ojillos negros había sido editada por la Sociedad de Autores Españoles en 1903. Con seguridad, la edición es anterior al mes de octubre porque en *Apuntes de Harmonía*, Falla recogió la lista de ingresos (indica el 25 por ciento) por las ventas de la partitura en el período comprendido entre el 24 de octubre de 1903 y el 1 de enero de 1905¹⁹³. Ese mismo 25 % lo siguió percibiendo y en el Archivo Manuel de Falla podemos encontrar también las liquidaciones trimestrales que Falla hacía con la casa Fuentes y Asenjo¹⁹⁴ por las ventas de esta partitura desde 1906 a 1922¹⁹⁵. Realmente hasta ese momento, el dinero recibido por la liquidación de las obras publicadas debió de ser ínfimo, si tenemos en cuenta por ejemplo que en la liquidación de la factura de 1921 muestra la venta de tan sólo veinte ejemplares¹⁹⁶.



Ilustración 3: portada de la primera edición de *Tus ojillos negros*. AMF.

¹⁹³ *Apuntes de Harmonía*. *Dietario de París* (1908), *Op. cit.*, p. 151. También, en las páginas siguientes, Falla hace una relación de los ingresos por las ventas de las partituras del *Vals capricho*, *Serenata andaluza*, *Los amores de la Inés* y *Nocturno* que son, junto con *Tus ojillos negros*, las primeras obras editadas del compositor.

¹⁹⁴ Fuentes y Asenjo fue una Sociedad Editorial y almacén de música y pianos que hacia 1902 estableció una estrecha relación con la Sociedad de Autores Españoles, la cual mantuvo durante más de quince años el despacho central de su sección de música en el almacén de esta sociedad. Fuentes y Asenjo se encargó durante décadas de la distribución de la partitura de *Tus ojillos negros*.

¹⁹⁵ AMF, carpeta de correspondencia nº 7000.

¹⁹⁶ Liquidación de Fuentes y Asenjo de 1922. Original manuscrito. AMF, sign. nº 7000-005.

Pero esta canción, fruto de su inexperiencia editorial, estuvo perseguida durante muchos años por diversos problemas editoriales. Falla no aclaró con el autor del texto, Cristóbal de Castro, en el momento de la gestación de la obra, el reparto de los beneficios que se obtuvieran con *Tus ojillos negros* y por ello, casi treinta años después de la composición, éste reclamó a Falla en una correspondencia cruzada el importe correspondiente a sus derechos:

Con mi cordial saludo va el recuerdo de aquellos días oscuros en que usted puso música a mi poesía *Tus ojillos negros*. Acabo de oírsela a la Ottein y de presenciar el clamor que produjo, al punto de ser la única pieza que se repitió. Con este motivo me dicen que debo tener en la Casa Fuentes, que la editó, cierta cantidad por mis derechos; y que para hacerlos efectivos, se precisa que usted escriba a dicho señor ordenándole me los satisfaga ¿sería usted tan amable que le escribiera?

Todos sus triunfos me llenan de júbilo y evocan el recuerdo de nuestro inolvidable Pedrell¹⁹⁷.

Ante la carta de Castro, Falla contestó amablemente no poniendo ninguna objeción en esta misiva ni en las posteriores a abonarle las cantidades necesarias por los derechos de esta canción:

Ignoro por ser el único caso en que esta cuestión se me plantea con motivo de la audición de melodías mías sobre textos ajenos cuál es la proporción en que usted habría de participar en los derechos de edición de mi canción *Tus ojillos negros* y tanto más cuanto que nada me dijo usted referente a ellos cuando tan amablemente me concedió su autorización para publicarla. Ahora bien: en vista de lo que usted me dice ahora, le ruego me indique la proporción en que desea participar en dichos derechos con objeto de prevenir al editor para lo sucesivo, y en cuanto a lo pasado, revisar las liquidaciones para abonarle yo a usted la cantidad que resulte¹⁹⁸.

Tampoco hubo ningún registro internacional de esta canción y ello llevó a la aparición de varias ediciones fraudulentas. En 1945, Castro recuerda el éxito americano que parece que tuvo esta canción y los problemas editoriales de *Tus ojillos negros*:

Años después, Lucrecia Bori, la tiple que durante diez temporadas, congregó a las multimillonarias de Nueva York con la fascinación de su arte y el hechizo de su elegancia fastuosa, me escribía textualmente: ¡La locura, querido Castro! Aquí se canta *Tus ojillos negros* en todas partes, a todas horas. La música de Falla y la letra de usted han puesto en moda a Andalucía con la novedad romántica de su canción. Es tan popular, que a estas horas los derechos deben sumar una fortuna...

Aquí, en la Sociedad de Autores, no sabían nada. Falla estaba en París. Hice liquidación de mis derechos en Norteamérica con la tarjeta de Pedrell¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Carta de Cristóbal de Castro a Manuel de Falla. Madrid, 10-VI-1929. Tarjeta original mecanografiada. AMF, sign. n° 6834-001.

¹⁹⁸ Carta de Manuel de Falla a Cristóbal de Castro. Granada, 13-VI-1929. Original mecanografiado. AMF, sign. n° 6834-003.

¹⁹⁹ *ABC*. Madrid, 11-XI-1945, p. 15. Un ejemplar original del artículo se conserva en el Archivo de Don Valentín Ruiz Aznar.

En esta afirmación encontramos varios aspectos problemáticos: por una parte no hemos podido localizar entre la documentación conservada de Lucrecia Bori ninguna mención a *Tus ojillos negros* en programas de concierto o prensa, y por otra la edición en Estados Unidos, de existir, era una edición ilegal por la que no se cobrarían derechos. Desafortunadamente, no sabemos en qué año sucedieron los hechos que relata Castro ni a qué cuantía ascendió la liquidación que realizó en Estados Unidos, pero recordemos que en el país americano, Falla fue estafado por varias prácticas de este tipo que allí resultaban legales. Así sucedió con la *Serenata andaluza*, pirateada por la editorial Edward B. Marks y que circulaba desde 1935²⁰⁰.

En 1946 Falla escribió a José M. Hernández Suárez volviendo a aludir a la inexistencia de registro en Estados Unidos de *Tus ojillos negros*:

También le agradecería mucho adquiriera un ejemplar de mi canción *Tus ojillos negros*, publicada en Madrid algo después que la *Serenata* y en las mismas condiciones. No sé cual será su editor en New York ni he visto ningún ejemplar, ignorando por consiguiente si también han hecho en la canción caprichosos desarreglos²⁰¹.

Pero esta edición fraudulenta no fue la única de la que Falla tuvo noticias. Esta canción se siguió interpretando en el extranjero durante muchos años y las partituras utilizadas eran muy a menudo ediciones falsas. Quizá una de las más sonadas polémicas fue el arreglo que, sin consentimiento del compositor, se hizo para violín. Como testimonio de ello tenemos la correspondencia de 1929 entre Leopoldo Matos y Falla, en la que el primero informa al compositor del arreglo violinístico de *Tus ojillos negros* que había escuchado en una audición:

Fui a cenar a Armenonville y mientras despachaba un *bomard Thermidor*, el violinista atacando una jota ¡la tuya! Me dejó suspenso y estupefacto. Llegó el «aunque no quiera tu madre» y rompí a aplaudir. Llamé a Sarasatejo y le encargué que tocara alguna otra cosa tuya. Fueron los ojillos negros y ¡horror! Padecían conjuntivitis, iritis y orzuelos. Ni tú los hubieras conocido. Me creí estafado, pero me mostraron la partitura y tuve que callarme²⁰².

Ante ella, Falla dejó claro que sólo conocía, y por lo tanto había autorizado, la edición original de 1903:

²⁰⁰ HESS, Carol. A. ¿«Puzzling Borderline Case?»: Manuel de Falla y la cultura de la posguerra en los E.E.UU.

²⁰¹ Carta de Manuel de Falla a José M. Hernández Suárez. Alta Gracia, 24-X-1946. Borrador mecanografiado firmado (copia papel carbón con anot. autógrafas). AMF, sign. n° 7107.

²⁰² Carta de Leopoldo Matos a Manuel de Falla. [San Sebastián], 22-IX-1929. Original manuscrito. AMF, signatura n° 7263/2-013.

¡Pero a quién se le ocurre tocar ese vejestorio! Ignoraba que existiera ese arreglo violinístico. ¿Recuerdas si la música estaba impresa y si era edición extranjera? Esto me interesa saberlo, pues yo no sé de otra edición que la vieja española para canto y piano (muy mala por cierto)²⁰³.

Aunque no contamos con ninguna de estas ediciones, y las fuentes conservadas son únicamente los testimonios de los propios autores, la alusión a arreglos y versiones diferentes prueba la existencia de copias de esta canción diferentes a la realizada en 1903. Y ello nos lleva a corroborar que las interpretaciones de esta canción escaparon prácticamente en su totalidad al control de Falla.

Algo similar sucedió con las interpretaciones e incluso las grabaciones de la canción. El primer registro sonoro que existe de ella es de 1926 en versión de Elvira de Hidalgo, acompañada de arreglo orquestal. Falla tuvo notificación del proyecto de esta grabación en junio de 1924 cuando Francisco Meana, director de la Sociedad de Autores Españoles, se puso en contacto con él para su autorización:

La Compañía Columbia del Gramófono me ha pedido permiso para hacer un disco de *Tus ojillos negros* (de Castro y Falla), y me manda el cuestionario adjunto que le envío a usted con una traducción. Esta obra ha sido publicada por la Sociedad de Autores Españoles.

Tenga la bondad de informar al maestro de Falla.

El royalty está fijado por la ley de Inglaterra. Es un tanto por ciento del precio a que se vende el disco y que cambia según la fecha de publicación de la obra²⁰⁴.

Los datos de la grabación los recibió a través de Pedro García Morales que en octubre de ese año le indicó: «Tus ojillos negros la cantará la Elvira Hidalgo, y el disco será hecho en la casa que la compañía inglesa tiene en Milán»²⁰⁵. No tenemos constancia de quién hizo el arreglo para orquesta de la obra, pero probablemente Falla no tuvo conocimiento de ella durante su realización porque por la misma carta anteriormente citada Pedro García Morales le advertía «me arriesgo a decirte que si yo no te hubiera anunciado que la Columbia iba a hacer un disco de una obra tuya, podía haberse verificado todo esto, haberse cobrado y tú no recibir ni una peseta»²⁰⁶.

Aunque finalmente no se grabó esta canción en 1924, sino dos años después, en 1926, Falla escribió a José Francisco Ledesma:

²⁰³ Carta de Manuel de Falla a Leopoldo Matos. [Granada], 21-X-1929. Borrador mecanografiado (copia papel carbón con correcciones autógrafas). AMF, sign. n° 7264-029.

²⁰⁴ Carta de Francisco Meana a Manuel de Falla. Madrid, 16-VI-1924. Original mecanografiado. AMF, sign. 9150-041.

²⁰⁵ Carta de Pedro García Morales a Manuel de Falla. Madrid, 9-X-1924. Original mecanografiado. AMF, sign. 7019-035.

²⁰⁶ *Ibid.*

Tus ojillos negros: esta canción está entre las obras publicadas por Fuentes en esa. No recuerdo la fecha exacta de su publicación (tengo que buscar el contrato) pero seguramente fue en los muy primeros años del siglo. La letra es, en efecto de Cristóbal de Castro, quien debe por tanto, cobrar derechos²⁰⁷.

Sin duda Cristóbal de Castro no había cobrado sus derechos porque como hemos indicado anteriormente, tres años después se puso en contacto con Falla reclamándole en una correspondencia cruzada la parte de sus derechos como autor del texto de la canción.

En cuanto a las interpretaciones de *Tus ojillos negros*, habitualmente aparecen ligados a ella los nombres de varias cantantes. Ya hemos visto la referencia de Lucrezia Bori, pero desafortunadamente el testimonio de la artista es la única fuente con la que contamos. En cambio sí podemos constatar numerosas interpretaciones de otras cantantes como Ángeles Ottein. En efecto, la soprano madrileña interpretó esta canción durante la década de los treinta muy asiduamente en varios recitales dentro de España. A modo de ejemplo podemos indicar su interpretación en la Sociedad Sevillana de Conciertos en los recitales que tuvieron lugar los días 28 y 30 de abril en el Teatro de la Exposición²⁰⁸ o en el recital ofrecido en la Sociedad Filarmónica de Burgos el 10 de febrero de 1930²⁰⁹.

Estas interpretaciones, junto a las grabaciones y las ediciones, autorizadas o no por Falla, son reflejo del éxito que alcanzó esta canción. Algunos investigadores como Carol Hess²¹⁰ han encontrado en los rasgos musicales de andalucismo de *Tus ojillos negros* la causa que le haría triunfar en Estados Unidos y que incluso llegó a influir en la asunción del legado de Falla en este país. Ciertamente, el estilo de esta canción que conecta lo popular con la sala de conciertos, le hizo resultar un producto de éxito en el extranjero y en las salas de concierto en España. Pero es lógico que Falla, quien en los años veinte había experimentado unos cambios estilísticos muy grandes, mostrara indiferencia y rechazo ante estas obras de su primera etapa ligada al romanticismo.

Para concluir, tenemos que apuntar que aunque Falla renegó de estas obras, en 1909 en París tuvo la intención de interpretarlas, como se deduce de la siguiente carta de Falla a José María de Falla:

²⁰⁷ Carta de Manuel de Falla a José Ledesma. Granada, 14-II-1926. Original mecanografiado. AMF, sign. 7182-059.

²⁰⁸ ABC, edición de Andalucía. 29-III-1930, p. 30. Todos los datos del concierto los podemos encontrar en: DELGADO PEÑA, Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, p. 118.

²⁰⁹ *Boletín Musical*. Marzo, 1930.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

[...]

Deseo que te llegues a la tienda de la sociedad (arenal). Debe haber algún trimestre a cobrar y al mismo tiempo quiero que le pidas para mí tres ejemplares de *Tus ojillos negros*. Diles que los necesito para mis conciertos de París y Burdeos en que quieren cantarlos²¹¹.

[...]

Así, hay que matizar el rechazo de Falla a esta parte de su producción compositiva y debemos subrayar que dentro del estilo al que pertenecen, son un magnífico ejemplo de la canción para voz y piano del momento.

²¹¹ Carta de Manuel de Falla a José María De Falla. París, 13-I-1909. AMF, sign. n° 7808- 009.

CAPÍTULO II

TROIS MÉLODIES

SECCIÓN I: MANUEL DE FALLA EN PARÍS: CONTACTOS ARTÍSTICO-MUSICALES EN TORNO A 1909	114
1. La relación de Manuel de Falla y Ricardo Viñes	117
2. El contacto con los compositores franceses y su influencia en las <i>Trois Mélodies</i> . Los <i>Apaches</i>	120
3. Las dedicatorias de las <i>Trois Mélodies</i> , reflejo de su vida en París	124
4. Las <i>Trois Mélodies</i> dentro de la producción para voz y piano de Manuel de Falla.....	131
5. Nuevas experiencias en el estudio de la prosodia francesa.....	133
6. La inmersión de Falla en la música debussiana: experiencias previas a las <i>Trois Mélodies</i>	136
SECCIÓN II: GÉNESIS Y ANÁLISIS MÚSICO-TEXTUAL DE LAS <i>TROIS MÉLODIES</i>	147
1. De Francia a España. La composición de las <i>Trois Mélodies</i> contada por Falla.....	147
2. Los textos de las <i>Trois Mélodies</i>	150
2.1. Gautier y la importancia de la elección textual	150
2.2. El tratamiento de los textos	154
2.2.1. «Les Colombes»	156
2.2.2. «Chinoiserie».....	162
2.2.3. «Séguidille»	166
3. Los manuscritos de las <i>Trois Mélodies</i> . Del estudio a la música.....	170
3.1. Las fases de la composición	172
3.2. Los consejos de Claude Debussy sobre «Chinoiserie»	176
3.3. Forma y armonía.....	183
3.3.1. «Les Colombes»	184
3.3.2. «Chinoiserie».....	186

3.3.3. «Séguidille»	187
3.4. Análisis armónicos y modales para las <i>Trois Mélodies</i>	190
3.4.1. Estudio de cadencias y escalas orientales	190
3.4.2. Estudio de la formación de acordes	199
3.5. Planteamientos melódicos	201
3.5.1. El juego de alturas en «Chinoiserie» y «Séguidille»	202
 SECCIÓN III. EDICIÓN Y PRIMERA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS	205
1. La edición de las obras	205
2. El estreno de las <i>Trois Mélodies</i> y sus primeras interpretaciones en Francia y España ...	206
3. Más allá de las <i>Trois Mélodies</i> : Falla difusor de la música de Debussy y de la música moderna francesa	211

CAPÍTULO II

TROIS MÉLODIES

El segundo capítulo está dedicado al ciclo *Trois Mélodies*, compuesto por Falla en París en 1909. A través de estas páginas pretendemos arrojar luz sobre estas canciones, primeras composiciones de Falla en un idioma diferente a su lengua materna y en un género específico extranjero, el de la *mélodie* francesa. Esto hizo que para su composición, Falla necesitara adquirir una formación lingüística y musical específica, lo que redundó en la aplicación de procedimientos compositivos propios de la moderna escuela francesa. Del mismo modo, su composición le permitió aprender la idiosincrasia de la *mélodie* como género en el que la simbiosis entre el texto y la música era uno de los elementos más significativos. Así, las *Trois Mélodies* hicieron que Falla alcanzara una mayor madurez compositiva y supusieron un nexo indispensable con sus obras posteriores.

Para adentrarnos en el estudio global de estas obras, metodológicamente continuamos con la tripartición estructural planteada durante todo este trabajo, pero con varias salvedades importantes que debemos señalar: en primer lugar, tenemos que indicar que en este capítulo nos detenemos de un modo especial en algunas de las relaciones artísticas que Falla entabló en torno a las *Trois Mélodies* con distintas personalidades que prácticamente no han sido tenidas en cuenta y que fueron esenciales en su creación. Así sucedió por ejemplo con las dedicatarias de cada una de las *Mélodies* o con diversos músicos que hicieron posible la incursión de Falla en la vida musical y cultural parisina.

También es importante subrayar que en la segunda sección, la alternancia de proceso creativo, estudio de manuscritos y resultado final (nivel neutro) forma parte de un análisis consciente encaminado a la comprensión de las obras.

Y por último, es muy importante anunciar la omnipresencia de Debussy en este capítulo. Su figura es prácticamente un hilo conductor en nuestro texto porque intervino en casi todos los aspectos relacionados con las *Trois Mélodies*: ofreció a Falla consejos directos

para su composición, intervino en la edición de las obras y le influyó de manera indirecta con el ejemplo de su propia música.

SECCIÓN I: Manuel de Falla en París

En el verano de 1907, Manuel de Falla se trasladó a París. La idea de marcharse al país vecino ya rondaba en su cabeza desde el año 1900¹, pero parece que fue en torno a 1905 cuando esta decisión comenzó a ser parte central de sus pensamientos y de las misivas a sus amigos más íntimos. Entre ellos, por ejemplo, le respondió Salvador Viniegra en la primavera de 1905, consciente de la situación del músico en España: «Comprendo cuánto te convendrá ir a París»².

En aquel momento, Joaquín Turina ya se encontraba en la capital francesa y aunque más de treinta años después afirmaba «Perdí de vista a Falla durante unos años, para encontrarle de nuevo en París»³, existen cartas entre ambos músicos en la horquilla temporal que va de 1905 a 1907 que demuestran que estuvieron en contacto. En ellas, Joaquín Turina, quien había materializado su traslado a Francia en 1905, animaba continuamente a Falla a trasladar su residencia a París: «¿Viene V. a París? Lo celebraría mucho»⁴. También el sevillano le informaba durante ese período acerca de las cuestiones referentes a los estudios que estaba cursando y sobre todo lo mantenía al tanto de las novedades musicales que acontecían en la ciudad francesa:

He oído dos óperas importantes: *Salomé* y *Ariana y Barbazul*. *Salomé* es tan hermosa de música como repugnante de libro. Bastante inspirada y de una orquestación colosal. *Ariana y Barbazul* no le va en

¹ La profesora Elena Torres menciona una carta de G. Gueyrand, personaje vinculado al consulado de Francia en Cádiz, en la que se informa que se ha entregado una misiva de Manuel de Falla a Camile Saint-Saëns quien le confirma su aceptación para orientar sus estudios en París, lo que corrobora la idea temprana de Falla de viajar a París. En: TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla*. Málaga, Arguval, 2009, p. 51.

² Carta de Salvador Viniegra a Manuel de Falla. Cádiz, 28-IV-1905. Original manuscrito. AMF, sign. n° 7755-003.

³ TURINA, Joaquín. «Comentarios sobre Falla». Radio Madrid. Día 21 de enero de 1943, 22:30h. Transcripción mecanografiada conservada en el Archivo Joaquín Turina de la Fundación Juan March. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid: Fundación Juan March, 2012. [Consulta: 5-V-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

⁴ Carta de Joaquín Turina a Manuel de Falla. París, 27-II-1906. Carta original manuscrita conservada en el Archivo de la Biblioteca Juan March. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [Última consulta: 4-X-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

⁵ «Por el dietario de París sabemos que Falla oyó por primera vez *Barbe-Bleue* el 18 de marzo de 1908: «He oído por 1ª vez *Ariane et Barbe-Bleue*. ¡Qué encanto! Luz y tinieblas. Esta es la impresión que me ha hecho sentir la música». En: BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla (París, 1908)». *Apuntes de*

zaga como orquesta; más fría que *Salomé*, más hecha pero menos justificada. El libro no es repugnante, pero sí completamente tonto. Me dispongo a oír otra vez *Pélleas et Mélisandé*.

Finalmente, Falla emprendió el viaje que le permitió quedarse a vivir en París durante siete años en el mes de agosto de 1907. Éste fue una *tournee* que tuvo lugar en los primeros días de agosto y finalizó el 12 de ese mes, después de haber visitado varias ciudades de Francia, Bélgica y Suiza interpretando *L'enfant prodigue* de André Wormser con una compañía de pantomima. Si bien, como escribió Falla, «el plan de la *tournee* no ha sido el mismo que tenía pensado [...]»⁷, las misivas enviadas durante el viaje (a María del Carmen desde Ginebra o a Salvador Viniegra desde Gerardmer⁸) estaban llenas de entusiasmo. Ya establecido en París, el 16 de agosto de 1916 relató en una carta a José María de Falla algunas de las peripecias de este viaje y le describió sus futuras expectativas relacionadas con varias actividades interpretativas:

Mi trabajo se ha reducido à [sic] *L'Enfant Prodigue* en lo que he tenido verdadero éxito, pero no me ha sido posible tocar obras de concierto porque los pianos eran malísimos y sobre esto, que ya es bastante, no tenía tiempo para estudiar, pues ha sido un viaje cinematográfico. En Martigny no había orquesta y para la obertura y tuve que tocarla a piano solo, con éxito grande, tanto que continuaron los aplausos aún después de empezar la obra.

Además, particularmente, he recibido en varios sitios muchas felicitaciones. Pero esta *tournee* como la 2ª serie que empezaremos para el 21 o 22 no puede considerarse más que como un escalón para cosas más importantes, y ya tengo en principio otra *tournee* verdaderamente artística para octubre, y de ella espero sacar unos mil quinientos francos o algo más. Es también cosa de Gandrille y será con una cantante de Lieders [*sic*] (Schumann, Schubert, Grieg, etc. etc. Puede resultar una *tournee* preciosa⁹).

En principio, parece que esta gira se planteó en dos series de representaciones, pero de la segunda no existe ningún dato. Probablemente, como indica Pahissa «tuvo que suspenderse. Pero les indemnizaron. Y así Falla se encontró con un poco más de dinero para continuar en París, que el escaso con el que había llegado»¹⁰. Sí se debió de llevar a cabo un concierto en Luxemburgo durante el mes de diciembre, en el que Falla realizó su debut público como director¹¹, al que hace alusión en cartas a Viniegra¹² y a Albéniz. A este

Harmonía. Dietario de París (1908). Ed. a cargo de Yvan Nommick. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Facsimiles», serie «Documentos», n° 1, 2001, p. 318.

⁶ Carta de Joaquín Turina a Manuel de Falla. París, 31-V-1907. Original manuscrito. AMF, sign. n° 7703-003.

⁷ Carta de Manuel de Falla a Carlos Fernández Shaw. París, 16-VIII-1907. Original manuscrito conservado en la Fundación Juan March.

⁸ Postal de Manuel de Falla a Salvador Viniegra. Original manuscrito. Gerardmer, 6-VIII-1908. AMF, sign. n° 7755-007; Tarjeta postal de Manuel de Falla a María del Carmen. Genève, 10-VIII-1907. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7814-001.

⁹ Carta de Manuel de Falla a José María de Falla. París, 16-VIII-1907. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7808-005.

¹⁰ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi americana, 2ª ed., 1956, p. 48.

¹¹ Podemos encontrar en la Biblioteca Nacional de Luxemburgo una digitalización del anuncio donde aparece proyectada la representación de *L'Enfant Prodigue* por Sandrini que probablemente fuera el concierto dirigido por Manuel de Falla. Disponible en:

último le escribió el 11 de enero de 1908, informándole de las giras realizadas y de las que emprendería próximamente. Llama la atención la diferente valoración que efectúa de estos conciertos, en función del interlocutor: mientras que a los familiares y amigos que residen en España –como María del Carmen Falla o Salvador Viniegra– les ofrece un retrato entusiasta, a colegas y maestros como Albéniz les muestra una estampa mucho más negativa –nótese que habla incluso de «malditos ensayos»–, debido al tiempo que estas interpretaciones le restaban a sus trabajos compositivos:

Primero fueron unos malditos ensayos de *L'Enfant Prodigue* y compañía para preparar una función que dio Mme Sandrini en Luxemburgo donde también tuve que hacer de director de orquesta, y ahora es la preparación de los conciertos en Bilbao y Oviedo, donde tendré que tocar a fines de este mes sus tríos con Mirecki y Bordas¹³.

Finalmente, la gira por el norte de España a la que alude Falla en la carta a Albéniz tuvo lugar durante el mes de enero de 1908¹⁴. En ella participó como integrante de la agrupación de cámara formada junto al violinista Antonio Fernández Bordas y el violonchelista Víctor Mirecki¹⁵. Cabe preguntarse por qué se enroló el músico gaditano en estas giras, que tanto le contrariaban y parece claro que el objetivo era obtener ingresos suficientes para su manutención en la capital francesa, pues Falla ya había decidido que su camino era el de la composición.

Durante aquellos primeros meses en Francia también conoció a los que fueron sus maestros, Paul Dukas y Claude Debussy, a los músicos españoles afincados en París, Ricardo Viñes o Isaac Albéniz, y a casi todos los músicos del panorama internacional con los que Falla mantuvo contacto durante sus años de residencia en la capital francesa,

http://www.luxemburgensia.bnl.lu/cgi/getPdf1_2.pl?mode=page&id=53264&option= [Última consulta: 5-VII-2016].

¹² Carta de Manuel de Falla a Salvador Viniegra. París, 13-XII-1907. Fotocopia del autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7755-008.

¹³ Carta de Manuel de Falla a Isaac Albéniz. París, 11-I-1908. Fotocopia del autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6683-002.

¹⁴ En febrero de 1908 encontramos la siguiente carta en la que Falla explicita con más detalle los datos de estos conciertos: Carta de Manuel de Falla a Salvador Viniegra fechada el 5-II-1908. AMF. París, original manuscrito, sign. n° 7755-009. «En los días en que recibí su carta me vino encima un trabajo enorme, pues tuve que preparar en poco más de una semana cuatro tríos; luego fui a Madrid para ensayarlos con Mirecki y Bordas y a los pocos días salimos para hacer una tournée por el norte (5 conciertos, a uno por día)». Tenemos documentados los conciertos de 19 de enero de 1908 en la Sociedad Filarmónica de Bilbao y el 25 y 26 del mismo mes en el teatro Campoamor de Oviedo. No hemos localizado en cambio documentación relativa a los dos restantes a los que Falla hace mención. Probablemente, por desacuerdo con las Filarmónicas, finalmente sólo se llevaron a cabo tres conciertos durante esta gira.

¹⁵ En el AMF se conserva el programa de concierto de los días 25 y 26-I-1908 en el Teatro Campoamor de Oviedo. AMF, FN 1908-001.

iniciando una serie de cadenas de relaciones que fueron esenciales para su formación, su evolución personal y su propio desarrollo artístico¹⁶.

1. La relación de Manuel de Falla y Ricardo Viñes

Tal y como acabamos de señalar, desde los primeros días en los que Manuel de Falla se instaló en París en el verano de 1907, comenzó a entablar diferentes contactos con el mundo de la música y del arte. Estos, de un modo u otro condicionaron el devenir de sus creaciones, si bien en el género de las obras para voz y piano dichas relaciones han sido estudiadas muy parcialmente.

En esta línea, Ricardo Viñes fue uno de sus bastiones más importantes¹⁷. El pianista se había situado como un personaje clave en el universo artístico del París de principios del siglo XX y en la llegada de una generación de músicos españoles, a quienes introdujo en la sociedad de la capital y brindó su apoyo artístico, interpretando por ejemplo sus obras en concierto. Ambos músicos se conocieron un mes después de instalarse Falla en París en agosto de 1907; exactamente, según las anotaciones de Ricardo Viñes en su diario, el 29 de septiembre en casa del pianista catalán:

[...] Al volver, encontré en casa a un tal Manuel de Falla y Matheu que es músico y que venía de parte de Belloc d'Aglès. Ha sido alumno de Tragó, es muy simpático e inteligente y siente perfectamente la música de Debussy, Ravel, le he mostrado las *Músicas Íntimas* de Schmitt que le han encantado¹⁸.

Es lógico que Viñes reflejara en su diario el interés de Falla hacia estos músicos, pues cuando ambos se conocieron, el pianista catalán tenía una relación íntima con todos ellos: había conocido a Ravel recién llegado a París el 22 de noviembre de 1887, desde la audición de *Pour le piano* había sido el encargado del estreno de la mayor parte de la producción debussiana para piano y compartía desde años atrás la evolución de las obras de

¹⁶ Para documentar el inicio de estas relaciones, es esencial el siguiente estudio: COLLINS, Christopher. *Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences*. Tesis doctoral. Universidad de Wales, 2002.

¹⁷ Encontramos un estudio de la amistad entre Falla y Viñes en: NOMMICK, Yvan. «Notes sobre una amistat: Manuel de Falla i Ricard Viñes». *Ricard Viñes, el pianiste de les avantguardes*. Màrius Bernadó (ed.). Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, Fundació Caixa Catalunya, 2007, p. 152-159.

¹⁸ Citado en: GUBISCH-VIÑES, Nina. *Ricard Viñes à travers son Journal et sa correspondance: contribution à l'étude des relations franco-espagnoles à l'aube du XX^e siècle*. Tesis doctoral. Université Paris IV, Sorbonne, 1977, p. 152: «[...] En rentrant, je trouvai à la maison un certain Manuel de Falla y Matheu qui est musicien et qui vient de la part de Belloc d'Aglès. Il a été élève de Tragó, il est très sympathique et intelligent et il sent parfaitement la musique de Debussy, Ravel, et je lui ai fait connaître Musiques Intimes de Schmitt qui l'a enchanté».

su grupo de amigos formado entre otros por Florent Schmitt, Maurice Delage, Déodat de Séverac, Albert Roussel o André Caplet.

Del mismo modo, Falla valoró la encomiable labor que el pianista llevaba a cabo con los músicos españoles y de forma personal con él. Así lo recordaba muchos años después en sus «Notas sobre Ravel»: «[...] Ricardo Viñes, *paladín esforzado* de la *buena nueva* que a París me llevaba, y del que recibí la más simpática acogida cuando a él me presenté atraído por el raro prestigio de su arte que, como español, tanto me halagaba. No pensaba yo entonces que a ese arte y a su firme y noble amistad, pronto habría de deber tanto como le debo»¹⁹.

Falla y Viñes mantuvieron una relación estrecha durante muchos años²⁰, pero desde su llegada a París, fue esencial en varios aspectos²¹: como valedor y difusor de su música y como introductor en la sociedad artística y musical. Como intérprete de su música, tenemos que subrayar que Viñes llevó a cabo una tarea de difusión de las composiciones de los músicos españoles en París. Él fue el encargado de estrenar e interpretar las obras de los músicos españoles que vivían en la ciudad francesa y en agradecimiento, fue el dedicatario de numerosas composiciones. Así, la relación con Manuel de Falla se concreta en el estreno de las *Cuatro piezas españolas*, llevada a cabo por el pianista en marzo de 1909, y en la dedicatoria de *Noches en los jardines de España*, con la que fue honrado años después. Gracias a las declaraciones de Joaquín Turina deducimos que este *modus operandi* fue usual con buena parte de los compositores contemporáneos: «Estoy muy agradecido a V. por la propaganda que hace de mis piezas. Como agradecimiento y dentro de lo que yo puedo, le dedico uno de mis *Coins de Sevilla* llamado *Ronde d'enfants*»²². Después haría las veces con Federico Mompou, Joaquín Rodrigo o Manuel Blancafort, a quienes también abriría las puertas del mundo musical y cultural parisino.

Es innegable que el pianismo de Viñes, gracias a su inclinación por los repertorios más actuales y a su compromiso con las generaciones más jóvenes de compositores, fue un eje central en el París de los primeros años del siglo XX. Estrenó obras fundamentales de su tiempo y se convirtió en el pianista favorito de los compositores a principios de siglo, posiblemente gracias a su notable capacidad de retener cientos de piezas y a su trabajo codo

¹⁹ FALLA, Manuel de. «Notas sobre Ravel». Revista *Isla*, nº 17, 1939, p. [2].

²⁰ Mantuvieron el contacto epistolar al menos hasta 1930 y prueba de su entrañable amistad, fue la participación de Viñes el 25 de junio de 1923 en el estreno parisino de *El retablo de maese Pedro*, pero no como músico, sino accionando el muñeco que representaba a Don Quijote. Dato citado en: NOMMICK, Yvan. «El pianista Ricardo Viñes. Un paladín de la música de su tiempo». *La Opinión de Granada*. 5-III-2006.

²¹ NOMMICK, Yvan. «Notes sobre una amistat: Manuel de Falla i Ricard Viñes», *Op. cit.*, pp. 152-159.

²² Carta de Joaquín Turina a Ricardo Viñes. París, 1-II-1911. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid: Fundación Juan March, 2012. [Última consulta: 30-XII-1917]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

con codo con los compositores²³. Así sucedió cuando Manuel de Falla trabajó con el pianista en la edición y estreno de las *Cuatro piezas españolas*²⁴: por el diario de Viñes comprobamos que el pianista intervino en la corrección de las pruebas que realizó para Durand y recibió el beneplácito del compositor antes de llevar a cabo el estreno de las obras. El 24 de marzo de 1909, Viñes anotó: «Por la tarde Falla vino a escucharme tocar sus piezas para la Nacional; ha quedado muy satisfecho de la forma en que las toco»²⁵.

Como resultado, Falla intentó corresponder a la ayuda recibida de su amigo, facilitándole la consecución de algún concierto, como sucedió con la Sociedad Filarmónica de Bilbao. En la siguiente misiva a Juan Carlos de Gortázar, Falla presenta a Viñes en 1910 como el mejor pianista de los repertorios contemporáneos:

Muy distinguido amigo:

Tengo el gusto de dirigirme a Vd. para hablarle de un asunto que creo podrá interesar a esa Sociedad Filarmónica, y es que hablando con Don Ricardo Viñes, cuya gran reputación artística me consta que le es conocida, me enteré de que estaban en *pourparlers* con el presidente de la Filarmónica de Zaragoza para tocar allí, pero existiendo la dificultad de no serle fácil hacer un tan largo viaje sin contar con otros conciertos en España. En vista de ello he pensado que tal vez pudiera convenir a Vds. aprovechar esta ocasión para oír a Viñes en su Sociedad y que, combinando las fechas con otras Filarmónicas (Gijón, Oviedo, San Sebastián, etc. incluso la citada de Zaragoza) le podrían formar un cuadro de conciertos suficiente para hacer el viaje. Con el mismo fin escribo a Oviedo a Don Anselmo G. del Valle.

No tengo necesidad de presentar a Vds. al Señor Viñes, puesto que universalmente se le reconoce como a uno de los primeros pianistas de nuestra época, y en cuanto a la interpretación de la música moderna bien puede decirse, sin temor a exagerar, que no tiene rival²⁶.

La carta de Falla no cayó en saco roto y Viñes ofreció un recital en la Filarmónica de Bilbao el 19 de noviembre de 1910 con un programa que incluía obras de Schumann, Chopin, Borodin, Albéniz, Turina, Falla («Montañesa» de las *Cuatro piezas españolas*), Granados, Debussy y probablemente por primera vez en Bilbao, *Jeux d'eau* de Ravel²⁷.

Ricardo Viñes fue también crucial en la introducción de Manuel de Falla en la sociedad artística de París. El pianista español vivía muy integrado desde su juventud en los

²³ GOODRICH, Matthew. *Ricardo Viñes and Les Apaches*. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. Dirigida por Robin McCabe. University of Washington, 2013, p. 3.

²⁴ Antes del estreno en París el 27 de marzo de 1909 en la Sala Érard de París de la obra completa, Joaquín Turina interpretó por primera vez, en un preestreno prácticamente nunca citado, dos de las *Cuatro piezas españolas*, «Cubana» y «Andaluza» en Sevilla el 16 de octubre de 1908. AMF, FN-1908-02.

²⁵ Texto en francés citado en: GUBISCH-VIÑES, Nina. *Ricardo Viñes à travers son Journal...*, Op. cit., p. 159: «l'après-midi, Falla est venu pour m'entendre jouer ses pièces pour la Nationale; il a été plus satisfait de la façon dont je les joue».

²⁶ Carta de Manuel de Falla a Juan Carlos de Gortázar. París, 24-I-1910. Fotocopia del autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7071-025.

²⁷ Ricardo Viñes intervino en siete ocasiones en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, aunque sólo ofreció un recital como solista esa primera vez, en noviembre de 1910. Podemos encontrar el programa completo de este concierto y los sucesivos en: RODAMILÁNS, Ramón. *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un Centenario*. Documentación. 1ª ed. Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998, 2 v.

salones parisinos más importantes del momento²⁸, y con el fin de procurarle ayuda económica proporcionó a Falla clases y trabajos como acompañante con algunas de las *dames du monde* con las que Viñes se relacionaba. Por ejemplo, por una carta del 5 de septiembre de 1909 que aparece plegada en el dietario de París, sabemos que Falla comenzó a impartir clases a una tal Gomes por intercesión del pianista:

Querido amigo: cuando salía de casa esta mañana encontré su pneumatique fecha de ayer, pues el anterior a que hace Vd. referencia no ha llegado a mi poder, lo que siento mucho, pues por dicha causa he podido aparecer como poco formal. Enseguida fui a ver a Mlle. Gomes, quedando de acuerdo con ella para empezar las lecciones de armonía. Doy a Vd. un millón de gracias por la amabilidad y prontitud con que ha tenido la bondad de cumplir mi encargo de lecciones; y con mis saludos afectuosos para su familia, mande cuanto guste a su muy verdadero amigo²⁹.

Estas actividades, aunque con un fin *a priori* únicamente económico para Falla, le llevaron a entablar relaciones con personalidades artísticas muy singulares, lo que a su vez posibilitó la difusión de sus obras en nuevos círculos y condicionó —mucho más de lo que se ha señalado hasta el momento— su propia actividad creativa. Este fue el caso de Romaine Brooks, pintora y cantante aficionada, icono de modernidad y vanguardia, a quien Falla dedicó la segunda de sus *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», y cuya vinculación con la obra analizaremos más adelante.

2. El contacto con los compositores franceses y su influencia en las *Trois Mélodies*. Los Apaches

En la Biblioteca de l'Opéra Garnier de París se conserva un óleo sobre lienzo pintado en 1910 por Georges d'Espagnat titulado *Réunion d'artistes chez les Godebski*. En esa obra aparecen Albert Roussel, Cyprian Godebski, Déodat de Séverac, Émile Vuillermoz, Florent Schmitt, Jean Godebski, Maurice Ravel y en el centro, Ricardo Viñes. A través del pianista español, Manuel de Falla comenzó su relación con muchos de los personajes que aparecían en esa representación pictórica y pasó a formar parte del círculo de amigos autodenominado *Les Apaches*.

²⁸ CHIMÈNES, Myriam. «Ricardo Viñes en los salones parisinos. De la promoción de un joven pianista al reconocimiento de un músico consagrado». *Ricard Viñes, el pianista de les avantguardes*. Màrius Bernadó (ed.). Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, Fundació Caixa Catalunya, 2007, pp. 315-317.

²⁹ BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla (París, 1908)», *Op. cit.*, p. 325.



Ilustración 1. Georges d'Espagnat. *Réunion d'artistes chez les Godebski*. París. Biblioteca de l'Opéra Garnier.

La Société des Apaches fue un grupo de artistas y de amantes de la música constituido en París alrededor de 1900 y erigido en símbolo de la ebullición cultural del momento³⁰; tal y como apunta Philippe Rodríguez, es sintomático que una serie de músicos, poetas, pintores y científicos, melómanos todos ellos, sintieran la necesidad de unirse y discutir en torno a la música³¹. Parece que mantuvieron unas reuniones más o menos regulares hasta que el estallido de la Primera Guerra Mundial las interrumpió. La mayoría de los compositores integrantes del grupo y su música eran totalmente desconocidos para Falla antes de su llegada a París: sus obras no aparecen en ninguno de sus programas de concierto, y a excepción de la *Sonatina* de Ravel, no se conserva ninguna partitura de ninguno de los *Apaches* en la biblioteca personal que el músico poseyó antes de su marcha a París en 1907³².

Si bien no tenemos demasiados datos acerca de la presencia de Falla en este grupo, el profesor Chris Collins ha estudiado pormenores singulares de la relación del músico español con cada uno de los miembros de los *Apaches*, así como su proyección en el tiempo³³, pues con algunos de ellos llegó a entablar una verdadera amistad que perduró durante toda la vida del compositor. Entre los aspectos más importantes de «aquellas

³⁰ Este cenáculo debe su nombre a que un día, paseando por París algunos de sus miembros, un vendedor ambulante del periódico *L'Intransigeant*, cruzándose con ellos, dijo bromeando: «Cuidado, los Apaches»; y el grupo adoptó esta denominación. Precisemos, por otra parte, que los *Apaches* eran una banda de malhechores en el París de comienzos del siglo XX.

³¹ RODRÍGUEZ, Philippe. «Ricardo Viñes y el Círculo de Les Apaches». *Ricard Viñes, el pianista de les avantgardes*, Op. cit., pp. 321-322.

³² La partitura de esta obra tiene el sello de la Casa Dotesio de Madrid (AMF, R. 407) y en las «Notas sobre Ravel» escritas por Falla en 1939 recuerda que esta era la única obra que conocía antes de su marcha a París.

³³ El profesor Chris Collins ha estudiado la relación del músico español con cada uno de los miembros del grupo, analizando los documentos conservados relativos a estas relaciones en: COLLINS, Christopher. *Manuel de Falla and his European contemporaries...*, Op. cit.

reuniones semanales en casa del... querido Maurice Delage»³⁴, el profesor Chris Collins destaca las habituales audiciones de las obras que cada uno de los miembros había compuesto. Así sucedió con *La vida breve*, que Falla hizo escuchar a Ravel, Calvocoressi y Delage en una reunión organizada expresamente para ello³⁵ o con las *Cuatro piezas españolas* para piano que Falla mostró a Ravel el 14 de agosto de 1908, según juicio del propio autor, «también con buena sombra. Gracias a Dios»³⁶. También es interesante el intercambio que realizaron de copias de sus últimas obras publicadas, como por ejemplo el ejemplar de *Trois mélodies* perteneciente a Schmitt que se conserva en la Bibliothèque nationale de Francia, firmado por el autor y fechado el 25 de abril de 1910, o las numerosas obras que se conservan en la biblioteca de Falla dedicadas por alguno de sus amigos perteneciente al grupo de los *Apaches*.

Pero si nos detenemos a estudiar las posibles influencias que este grupo pudo ejercer en Manuel de Falla, encontramos que probablemente su relación, más que de influjo directo, pudo ser de identificación estética. Resumiendo las premisas de Léon-Paul Fargue, Los *Apaches* tenían una serie de intereses compartidos que podemos rastrear en Falla y que a grandes rasgos eran la música de Debussy, la música rusa, el arte asiático y la poesía simbolista³⁷. En primer lugar queremos destacar los aspectos extramusicales que les reunían y que a Falla no le debieron resultar indiferentes. Entre los *Apaches* –no sólo músicos– existió en aquellos momentos una fascinación por la poesía y las ideas simbolistas. Según Pasler, Ravel introdujo a Viñes en la obra de Baudelaire, que incluso inició el proyecto de traducir su obra al español; por otro lado poetas como Klingsor³⁸ y Fargue –este último discípulo de Mallarmé– hicieron posible con su poesía la apertura de colaboraciones con los músicos del grupo³⁹. Realmente los *Apaches* pudieron aportar a Falla una verdadera inmersión en la cultura y lengua francesa y acrecentar su gusto por la *mélodie*; incluso pudo ser constante entre ellos el contacto con la prosodia francesa porque en el grupo fueron muchos los trabajos en esta línea, como las investigaciones del poeta-compositor Klingsor o las exploraciones que realizaron Ravel o Séverac.

³⁴ Carta de Manuel de Falla a Roland-Manuel. Granada, 1-I-1938. Carta original, autógrafo de María del Carmen de Falla, firmado por Manuel de Falla. AMF, sign. n° 7521-060. Cit. en *Ibid.*, p. 284.

³⁵ *Ibid.*, p. 284.

³⁶ BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla (París, 1908)»... *Op. cit.*, p. 321. También en el dietario muestra que ya se las había enseñado el 16 y 18 de junio a Dukas y Joaquín Nin respectivamente y el 30 de julio a Debussy.

³⁷ FARGUE, Léon-Paul. *Maurice Ravel*. Paris, 1949, p. 57.

³⁸ Tristan Klingsor, seudónimo de Léon Leclère (1874-1966), poeta, pintor, músico y crítico de arte francés.

³⁹ PASLER, Jann. «A Sociology of the Apaches: “Sacred Battalion” for *Pelléas*». *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies*. Essays in Honour of François Lesure. London, Routledge, 2007, pp. 157-158.

De manera concreta y relacionada directamente con las *Trois Mélodies*, Falla debió de compartir con los *Apaches*, entre otros, el interés por los temas exóticos. El acercamiento a la música del Extremo Oriente fue un punto en común de todos los miembros del grupo, aunque llevado a cabo por cada uno de ellos a través de distintas maneras, que fueron desde la influencia del pensamiento oriental –más allá de cualquier color local u otro exotismo superficial– a la búsqueda de las propias sonoridades exóticas. Con la idea de acercarse a esta cultura, Maurice Ravel intentó por ejemplo en 1905 viajar a Oriente, aunque este deseo nunca lo materializó; por el contrario sí lo hicieron Roussel en 1909 a Indochina e India y Delage en 1912 a India y Japón⁴⁰.

En líneas generales, a los músicos de los *Apaches*, el Oriente más lejano les ayudó a reevaluar la importancia del timbre e incluso de la supremacía del sonido sobre la sintaxis armónica. Y Falla, que pudo estar presente en esas reuniones y que a buen seguro conoció las experiencias creativas de los diferentes miembros del grupo en este ámbito, pudo realizar su particular aproximación a Oriente a través de la composición de «Chinoiserie».

Por último, la muestra más evidente del interés común que los *Apaches* tuvieron por esta cultura se refleja en las numerosas composiciones y dedicatorias de obras con temática oriental vinculadas a los miembros del grupo. Por citar algunos ejemplos, Ravel dedicó *Ma mère l'oye* a los hijos de los Godebski; *Quatre poèmes hindous*⁴¹ (1912) de Delage, donde pretendía recrear la música oída en la India y renovar la técnica instrumental para producir efectos de sonido no occidentales, fueron ofrecidos a Ravel, Schmitt y Stravinsky; *Trois poésies de la lyrique japonaise* creadas por Stravinsky en 1913 fueron dedicadas cada una de ellas a un miembro de los *Apaches* (Maurice Delage, Florent Schmitt y Maurice Ravel)⁴² o *Deux poèmes chinoise* compuestos entre 1907 y 1908 por Albert Roussel y ofrecidas en este caso al barítono Pierre Bernac y a la soprano Marcelle Gérard.

Falla debió de conocer estas obras de primera mano en París y de todas existe un ejemplar en su biblioteca, aunque se trate en algunos casos de ediciones posteriores⁴³. La mayoría las interpretó a su regreso a España en el concierto del 13 de diciembre de 1916 organizado por la Sociedad Nacional de Música. En él, junto a Madeleine Leymo realizó la primera audición en Madrid, entre otras obras, de *Trois poésies de la lyrique japonaise* de Igor

⁴⁰ PASLER, Jann. «Reinterpreting Indian Music: Albert Roussel and Maurice Delage». *Music-Cultures in Contact: Convergences and Collisions*. London, Routledge, 2013, p. 123.

⁴¹ En la biblioteca de Manuel de Falla se conserva una edición de estas obras: DELAGE, Maurice. *Quatre poèmes hindous*. Paris, Durand, 1914 cop. AMF, R. 325.

⁴² STRAVINSKY, Igor. *Trois poésies de la lyrique japonaise*. Berlin, Russischer Musikverlag, 1913. Anot. autogr. de Manuel de Falla. AMF, R. 776.

⁴³ La única obra no conservada es *Deux Poèmes chinois* de Albert Roussel, pero como veremos más adelante Falla la interpretó a su regreso a España, por lo que conoció profundamente la partitura. No podemos olvidar que probablemente Falla no pudo trasladar desde París todas las partituras que allí manejaba.

Strawinsky o «Ode chinoise» de *Deux poèmes chinois* de Albert Roussel. De este modo son una muestra de la música de la que era admirador y de la escuela francesa que tanto le había aportado⁴⁴.

Finalmente, encontramos la última muestra de relación de Falla con los *Apaches* en la *Société Musicale Indépendante* (SMI) creada en 1910 y fuertemente vinculada al grupo. Falla, que estrenó en el segundo concierto de esta sociedad, el 4 de mayo de 1910, las *Trois Mélodies*, formaría parte en 1921 del Comité de la SMI.

3. Las dedicatorias de las Trois Mélodies, reflejo de su vida en París

La revisión de las dedicatarias de cada una de las piezas que forman las *Trois Mélodies* merece una atención especial por tratarse de tres personajes importantes para Falla durante la composición de estas obras y que de modo más o menos directo pudieron ejercer algún tipo de influencia durante la creación de las obras: a Mme Adiny Milliet dedicó «Les Colombes», a Romaine Brooks «Chinoiserie» y a Emma Claude Debussy «Séguidille».

Con cada una de estas mujeres tuvo una relación especial profesional o personal que modeló la mentalidad de Falla y amplió sus horizontes literarios, artísticos o interpretativos; y al ahondar en su trato con ellas, encontramos motivos reales que justifican cada una de las dedicatorias y que conectan al compositor con el ambiente cultural parisino de aquel momento.

«Les Colombes»

Fue dedicada a la soprano Ada Adiny-Milliet, esposa del libretista y traductor de *La vida breve* Paul Milliet, quien realizó, por mediación de Albéniz, la adaptación francesa entre diciembre de 1907 y mayo de 1908⁴⁵, un año antes de la composición de las *Trois Mélodies*.

Falla mantuvo con ella un vínculo primordialmente interpretativo, aunque cuando tuvo su primer encuentro con el matrimonio Milliet, la cantante norteamericana centraba ya

⁴⁴ TORRES CLEMENTE, Elena. «Del teclado a la pauta. El piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, p. 26.

⁴⁵ El 13 de diciembre Falla anuncia a Leopoldo Matos este comienzo y el 26 de mayo de 1908 el propio Milliet comunica la finalización de la traducción. Datos citados en: TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 68-69.

su actividad en la enseñanza del canto y era menos asidua en los teatros europeos y americanos⁴⁶. Su relación se remonta a la llegada del compositor español a París, cuando antes del comienzo de los trabajos traductológicos de su esposo, en noviembre de 1907, Falla propuso a Juan Carlos de Gortázar la consecución de un concierto para la cantante wagneriana. La propuesta fue rechazada por el secretario de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, argumentando éste unos motivos que nos hacen una radiografía de la situación interpretativa en cuanto a música vocal se refiere en los primeros años del siglo en España:

Siento no poderle complacer en lo que me dice de M. Milliet-Adini [*sic*]. No hemos tenido hasta ahora suerte con las cantantes y el poco éxito de las que hemos presentado nos ha hecho desistir de ellas. Además nuestro público, habituado, como el de Madrid, a las grandes voces italianas se muestra muy exigente con todo lo que se aparte de lo que ha oído toda la vida⁴⁷.

Unos meses después, el 4 de julio de 1908, para la primera tentativa del estreno de *La vida breve* ante Albert Carré, director de la Ópera Cómica, fue la cantante la encargada de la audición de la obra: «La cantaron Mme. Adiny Milliet, que, como Vd. sabrá, es una verdadera artista y Mr. Dufriche»⁴⁸. La relación interpretativa de Falla con ella se perpetuó en el tiempo y así lo prueba que casi dos años después la eligiera para estrenar las *Trois Mélodies* el 4 de mayo de 1910 en la Sala Gaveau⁴⁹, acompañada por él mismo al piano⁵⁰.

Como aspecto singular, puesto que no sucede con ninguna otra obra del catálogo de Manuel de Falla, a Ada Adiny-Milliet le dedicó dos obras: «Les Colombes» y junto a su esposo y a Carlos Fernández Shaw, también la edición de *La vida breve*.

⁴⁶ CUMMINGS, David. «Ada Adini». *The Grove Book of Opera Singer*. Laura Macy (ed.). New York, Oxford University Press, 2008, p. 3.

⁴⁷ Carta de Juan Carlos de Gortázar a Manuel de Falla. Bilbao 26-XI-1907. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7071-002.

⁴⁸ Carta de Manuel de Falla a Carlos Fernández Shaw. París, 11-VII-1908. Fotocopia del autógrafo firmado localizado en la Fundación Juan March (Madrid). AMF, sign. n° 6973-019.

⁴⁹ Véase el programa de mano en el AMF, FE 1910-002.

⁵⁰ Desde la composición de las *Trois Mélodies*, Manuel de Falla las acompañó en todos los conciertos en los que participó, de los cuales al menos podemos citar los siguientes: 4-V-1910, París (Salle Gaveau), concierto organizado por la Société Musicale Indépendante; 5-VI-1910, París (Galerie des Champs-Élysées); 30-X-1910, Le Havre (Concert de Musique Espagnole); 2-VI-1911, [S.l.] (Le Lyceum); 20-XII-1911, [S.l.]; 21-XII-1911, [S.l.]; 21-II-1912, París (Salle Pleyel), 25-IV-1912, París (École des Hautes Études Sociales); 30-V-1913, París (Schola Cantorum).

«Chinoiserie»

Si profundizamos en las dedicatorias de estas *mélodies*, comprobamos que «Les Colombes» y «Séguidille», dedicadas a Mme Adiny Milliet y a Emma Debussy, respectivamente, fueron brindadas a dos mujeres importantes para Falla en aquellos momentos más allá de la trascendencia que Paul Milliet estaba teniendo con la traducción de *La vida breve* y de la cercanía a Debussy como su referente más absoluto. De este modo, el ofrecimiento de la segunda de las *Mélodies* a Romaine Brooks nos sugiere que probablemente su relación pudo ser más importante para Falla de lo que hasta ahora se había estudiado.

Falla y Romaine se conocieron el 28 de enero de 1909 en el apartamento de la pintora norteamericana. Aunque inicialmente Manuel de Falla iba a ejercer de acompañante de esta cantante *amateur*, parece por la descripción que Viñes hace de ese primer encuentro, que ambos acordaron que sus reuniones se tornarían en lecciones que Falla impartiría a la artista:

[...] a las cinco, fui con Falla a la casa de la señora Brooks, a quien presenté, así como a la señorita Norris. Hice tocar a Falla piezas españolas y a continuación, la señora Brooks cantó, acompañada por Falla o por mí. No había otra persona más que la señorita Norris. Tuve la satisfacción de que esto permitió que Falla diese clases dos veces por semana a señora Brooks, lo que le proporcionará cuarenta francos cada una [...]⁵¹.

Varios meses después de su primer encuentro, Manuel de Falla le dedicó la segunda de sus *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», que había estado componiendo aproximadamente durante los meses transcurridos desde que se conocieron:

Querida señora: ¿quiere hacerme el honor de aceptar la dedicatoria de una de las melodías [«Chinoiserie»] sobre poesías de Th. Gautier que acabo de escribir? Es un pequeño homenaje que me permito ofrecerle como agradecimiento por la acogida llena de bondad que usted quiso dispensar a mis últimos trabajos⁵².

En esta carta, una de las pocas conservadas entre Falla y Romaine Brooks, es evidente que la dedicatoria es fruto del agradecimiento a Brooks por el recibimiento de sus

⁵¹ GUBISCH-VIÑES, N. *Ricardo Viñes à travers son Journal...*, Op. cit., p. 161: «[...] à cinq heures, je suis allé avec Falla chez Mrs Brooks à qui je le présentai, ainsi qu'à Miss Norris. J'ai fait jouer à Falla des pièces espagnoles et ensuite, Mrs Brooks a chanté, accompagnée par Falla ou pour moi. Il n'y avait personne d'autre que Miss Norris. J'eus la satisfaction que cela s'arrange pour que Falla aille faire étudier Mrs Brooks deux fois par semaine, ce qui lui procurera quarante francs chaque fois [...]».

⁵² Carta de Manuel de Falla a Romaine Brooks. París, 7-X-1909. Fotocopia del autógrafo firmado conservado en la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. AMF, sign. n° 6801-002: «Chère Madame: voulez-vous me faire l'honneur d'accepter la dédicace d'une des mélodies sur des poésies de Th. Gautier que je viens d'écrire? C'est un petit hommage que je me permets de vous offrir comme témoignage de reconnaissance pour l'accueil plein de bonté que vous avez bien voulu faire à mes derniers travaux».

últimas obras, refiriéndose seguramente a sus *Cuatro piezas españolas* para piano. De una parte, parece deducirse que Romaine proporcionó a Falla una importante ayuda económica, al menos entre 1909 y 1910; de otro lado, no podemos descartar que existiera una conexión artística entre ambos.

Como hemos indicado anteriormente, en la élite de la sociedad parisina seguían desempeñando un papel fundamental los salones musicales durante esos primeros años del siglo XX. La señora Brooks formó parte de esa subcultura misteriosa que había causado el impacto de «París-Lesbos»⁵³ donde se relacionaban miembros de las más altas esferas de la sociedad. Desde 1905, cuando regresó de Inglaterra, mantuvo una relación intermitente con Winnaretta Singer⁵⁴, princesa de Polignac, y en 1909-1910 formaba parte lo más selecto de la sociedad de París. En este ambiente y como integrante del núcleo más privilegiado del público de la Ópera, Romaine Brooks fue conocida por respaldar a artistas a los que tenía en alta estima y apoyar sus carreras, así como exponerlos entre su círculo⁵⁵.

En esas veladas organizadas por Romaine Brooks intervinieron Ricardo Viñes y Manuel de Falla; el pianista dejó constancia de la presencia de Falla y de la cantidad con que la aristócrata obsequió al compositor por su participación en una de esas jornadas:

Más tarde, Falla vino a recogerme para que fuéramos juntos a la *matinée* de Mrs Brooks donde Falla tocó sus piezas y las obras recientes de Debussy para Jacques Blanche, Coco Madrazo y algunos otros que habían quedado. Mrs Brooks me preguntó lo que debía enviarle a Falla y le dije que lo que quisiera. Algunos días más tarde, le enviaba trescientos francos, lo mismo que a mí la otra vez. Me regocijo por haberle presentado a Falla a esta dama que, según lo que veo no es avara como TODOS los ricos⁵⁶.

Ante este gesto, Falla respondió unos días después con una misiva en la que le mostraba su gratitud. Era justo en el mes de abril de 1909, cuando Falla se encontraba inmerso en la composición de las *Trois Mélodies*⁵⁷ y pasaba por un momento de estrechez económica en el que la recompensa monetaria era una buena ayuda para su subsistencia en París:

⁵³ KAHAN, Sylvia. *Music's modern muse. A life of Winnaretta Singer Princesse de Polignac*. Rochester, University of Rochester Press, 2003, p. 96.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁵ Podemos encontrar un estudio de la relación de Romaine Brooks con el mundo artístico y cultural parisino en uno de los trabajos más recientes que se han editado sobre esta pintora: LANGER, Cassandra. *Romaine Brooks. A life*. Madison, University of Wisconsin Press, 2015.

⁵⁶ GUBISCH-VIÑES, N. *Ricardo Viñes à travers son Journal...*, *Op. cit.*, pp. 162-163: (3-IV-1909): «Plus tard, Falla est venu me prendre pour que nous allions ensemble à la *matinée* de Mrs Brooks où Falla a joué ses pièces et les œuvres récentes de Debussy, celles-ci pour Jacques Blanche, Coco Madrazo et quelques autres qui étaient restés. Mrs Brooks me demanda ce qu'elle devait envoyer à Falla et je lui ai dit ce qu'elle voulait. Quelques jours plus tard, elle lui envoyait trois cents francs, la même chose qu'à moi, l'autre fois. Comme je me réjouis d'avoir présenté Falla à cette dame qui, d'après ce que je vois n'est pas avare comme le sont TOUS les gens riches».

⁵⁷ Recordamos que en los propios manuscritos, Falla escribe la fecha de 15 de abril de 1909.

Le ruego acepte mi más sincero agradecimiento y crea lo mucho que aprecio sus muestras de bondad tan amables. Le aseguro al mismo tiempo que es para mí una gran satisfacción ver que mis obras son agradables a quien como usted, Señora, entiende y sabe cómo expresar el arte de una manera tan exquisita. Siempre a su disposición espero sus órdenes para tener el gusto de que pueda escuchar mi música de nuevo⁵⁸.

Junto al agradecimiento, de esta misiva se desprende la admiración de Falla por el arte de Romaine. Desde que se conocieron, Falla quedó impresionado por esta pintora, como reflejó también Viñes en su diario: «[...] Falla estaba muy emocionado y ha quedado muy sorprendido de ver la forma de pintar de Mrs Brooks, además de resultarle muy simpática»⁵⁹. Su pintura debió de ser un atractivo importante para él, más aún en una época en la que tenía probado interés por las artes plásticas y concretamente por las exposiciones pictóricas, como lo demuestran los catálogos de estos años conservados entre sus libros⁶⁰. Además, entre el músico y la pintora, debió de existir una importante afinidad e incluso conexión artística. Romaine, al igual que Falla, sentía una profunda veneración por la música de Debussy, que describió Roger Marx en el prefacio del catálogo para su exposición de 1910: «Romaine se acerca a Debussy y Whistler hasta el límite de que se encuentra en ellos»⁶¹.

Falla dedicó a Romaine Brooks su primera y única obra inspirada de manera precisa en el Oriente Lejano. Para componerla, además de buscar sonoridades orientales en un poema que habla de China, necesitó con seguridad nutrir su imaginación con las tendencias artísticas de raíz orientalista. En el París de aquel momento, la influencia del Oriente Extremo estaba muy presente en el arte y en la literatura⁶², y asimismo en relación concreta a esta *Mélodie*, Jaime Pahissa afirmó: «Cerca de su casa estaba el museo Guimet, de arte

⁵⁸ Carta de Manuel de Falla a Romaine Brooks. París, 13-IV-1909. Fotocopia del autógrafo firmado conservado en la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. AMF, sign. n° 6801-001: «*Je vous prie d'agréer mes remerciements les plus sincères et de croire combien je suis sensible à vos si aimables marques de bonté. Je vous assure en même temps que c'est pour moi une grande satisfaction de voir que mes travaux sont agréables à qui comme vous, Madame, comprend et sait exprimer l'art d'une façon si exquise. Toujours à votre disposition j'attends vos ordres pour avoir le plaisir de vous faire entendre de nouveau ma musique.*».

⁵⁹ GUBISCH-VIÑES, N. *Ricardo Viñes à travers son Journal...*, Op. cit.: «[...] Falla était des plus touché, et il a été très surpris de voir la façon dont peint Mrs Brooks, de plus il l'a trouvée très sympathique [...]», p. 161.

⁶⁰ Durante los años de su estancia parisina, Falla, bien buscando inspiración o bien por simple deleite estético, asistió a diversas exposiciones pictóricas, como prueban los catálogos conservados en su biblioteca personal: *Exposition des peintures et des dessins d'Auguste Chabaud*. Paris, Chez MM. Bernheim-Jeune, 1912. AMF, R. 1908; *Exposition des œuvres de l'aquarelliste E. Villon*. Galleries Georges Petit, **janv.** Paris, Imp. B. Arnaud, 1912. AMF, R. 1909; *Exposition de peintures de Alcide Le Beau... et de peintures et pastels de André Sinet*. Galerie Louis Le Grand. [S.l., s.n.], 1914. AMF, R. 1910.

⁶¹ MARX, Roger. *Préface au catalogue: Tableaux par Romaine Brooks, exposition du 2 au 18 mai 1910*. Galleries Durand-Ruel, 16 rue Laffitte, París. Disponible en: <http://www.aaa.si.edu/search?q=romaine+brooks> [Última Consulta: 7-VI-2016].

⁶² En su biblioteca se encuentran algunos libros relacionados con el Lejano Oriente, el más significativo por sus imágenes es: *Pèlerinages & voyages pittoresques en Orient*. Paris, Maumus, 1835. AMF, R. 2083.

oriental, que contiene desde momias egipcias a maravillosos objetos chinos. A él iba Falla para penetrarse un poco de este ambiente de orientalismo que había de poner en *Chinoiserie*⁶³. Efectivamente, el conocido como Museo Nacional de Artes Asiáticas, había sido inaugurado en 1889 y albergaba desde sus orígenes una de las mejores colecciones de arte de las civilizaciones orientales, pero posiblemente no fue su única fuente de inmersión en esta tendencia artística. Si durante la composición de las *Trois Mélodies*, Falla acudió con regularidad al apartamento de Romaine Brooks, en éste, «bien amueblado y decorado con mucho gusto»⁶⁴, abundaban los objetos orientales. A través de Odilon Redon tenemos una mención a estas estancias y a los objetos que en ellos había, objetos raros de «China, Japón y la India»⁶⁵.

Cuando Romaine se estableció en París en 1905, alquiló un hermoso apartamento en el número 20 de la Avenue du Trocadéro⁶⁶ que decoró con un estilo tan revolucionario como las salas blancas de Whistler creadas en Londres algunos años antes, usando su habitual esquema de negro, blanco y gris⁶⁷. En aquel momento Romaine Brooks, que ignoraba las tendencias artísticas contemporáneas como el cubismo o el fauvismo, estaba abducida por los movimientos simbolistas y sobre todo por las corrientes esteticistas del siglo XIX; teorías que tuvieron su origen precisamente en el prefacio de la novela *Mademoiselle de Maupin*, donde Théophile Gautier en 1835 plasmó la teoría parnasiana de «el arte por el arte»⁶⁸ y que supuso una renovación de las artes decorativas con una inspiración que procedía de la historia y de la geografía lejanas: Oriente, Grecia, Egipto antiguo o también el Japón de las estampas⁶⁹.

Además, en la obra de Brooks fueron muy importantes los retazos de arte asiático y japonés, a los que había sido introducida por Charles Freer y por la obra de James Abbott

⁶³ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*, Op. cit., p. 78.

⁶⁴ LEVY, Suzy. *Journal inédit de Ricardo Viñes. Odilon Redon et le milieu occultiste (1897-1915)*. Paris, Aux amateurs de livres, 1987, p. 99.

⁶⁵ *Ibid*, p. 103.

⁶⁶ En la carpeta de correspondencia conservada entre Falla y Romaine Brooks (signatura nº 6801) se conserva esta dirección.

⁶⁷ BRESKIN, Adelyn. *Romaine Brooks in the National Museum of American Art*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1986, pp. 23-24.

⁶⁸ Este ideal teórico fue desarrollado en Inglaterra por la corriente denominada *Aesthetic movement* cuyo principal representante fue James McNeill Whistler.

⁶⁹ En el Carmen de la Antequeruela Alta se encuentran varios objetos de decoración orientales: un papel de arroz pintado chino, una caja lacada, un bastón tallado y un cenicero de madera lacada japoneses, xilografías de Hokusai y Utamaro de los que desconocemos su procedencia y que son al menos una muestra del interés que Falla tuvo por el mundo oriental. Dato citado en NOMMICK, Yvan. «Manuel de Falla y la Alhambra: medio siglo de fascinación». *Manuel de Falla y la Alhambra*. Ed. de Yvan Nommick y Francisco Baena. Granada, Patronato de la Alhambra y Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005, p. 72.

McNeill Whistler⁷⁰. Esa influencia se ve en la pintura de Romaine Brooks, precisamente en la obra *Azálées blanches*. Finalizada en 1910, es un desnudo que rememora a Goya y a *Olympia* de Manet⁷¹, pero con una serie de barcos chinos en el fondo de la pared. En los meses centrales de 1909, cuando Falla frecuentaba el apartamento de Romaine, ésta se encontraba preparando su gran exposición que le iba a llevar a la fama internacional. Si bien no podemos trazar en su pintura una fuente de inspiración directa como sucede con Debussy y sus *Nocturnos* en la obra de Whistler⁷², sí tenemos que posicionar a Falla cerca de esta pintora y de su obra durante el proceso creativo de las *Trois Mélodies*.

«Séqidille»

La tercera de las *Mélodies* de este ciclo fue dedicada a Madame Claude Debussy. Según Joaquín Turina, la razón de este ofrecimiento se debió a que «El entusiasmo de Debussy fue tal al oírla que Falla decidió dedicarla a Mme. Debussy»⁷³. Pero creemos que la motivación de esta dedicatoria también tuvo que ver con la actividad interpretativa de la entonces esposa de Debussy. Emma Bardac –nombre de soltera– era una soprano dotada, proclive a las interpretaciones privadas y parece que extraordinaria lectora a primera vista⁷⁴. Había sido una de las sopranos favoritas de Fauré por interpretar con una expresión tan pura que resultaba extremadamente rara⁷⁵. Además, Claude y Emma habían contraído matrimonio el 20 de enero de 1908 entre los dos conciertos de *La Mer* que Debussy estaba dirigiendo con la orquesta Colonne⁷⁶; y en esos momentos en que la reclusión del músico francés era creciente, es más que probable que en los contactos privados de Falla con Debussy en torno a 1909, estuviera presente su esposa. Así, es lógico que la cercanía de Falla con la esposa de Debussy durante la composición de las *Trois Mélodies* y sus cualidades como cantante fueran las causas de esta dedicatoria.

⁷⁰ CHADWICK, Whitney. *Amazons in the Drawing Room. The Art of Romaine Brooks*. California, University of California Press, 2000, p. 14.

⁷¹ CHAVANNE, Blandine et GAUDICHON, Bruno. «Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Romaine Brooks». pp. 117-118. En: *Romaine Brooks*. Poitiers, Musée Sainte-Croix. 27 juin-30 septembre 1987.

⁷² Podemos encontrar un estudio de la influencia de James Abbott Whistler sobre Claude Debussy en: GLAESER, Katherine. «Intermedialists: Debussy and the influences of Whistler and Baudelaire». *Collection Building*, 2014, vol. 33, pp. 21-24.

⁷³ TURINA, Joaquín. «París. Crónica». *Revista Musical*. Bilbao, n° 5, mayo 1910, p. 122.

⁷⁴ JOHNSON, Graham. *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*. New York, Routledge, 2009, p. 221.

⁷⁵ ELLIOT, Martha. *Singing in Style. A guide to vocal performance practices*. London, Yale University Press, 2007, p. 200.

⁷⁶ NICHOLS, Roger. *Vida de Debussy*. Vladimir Junyent i Torrades (trad.). Madrid, Cambridge University Press, 2001, p. 135.

También la actividad interpretativa de Emma fue el principal motivo para que su relación con Manuel de Falla se dilatara durante muchos años después de la muerte del compositor. Se conservan numerosas pruebas documentales de la relación entre ambos en el Archivo Manuel de Falla: 37 cartas, 4 tarjetas de visita y 2 tarjetas postales enviadas por Emma y 19 cartas escritas por Falla, comprendidas entre 1922 y 1932. En ellas las fórmulas que Emma empleó con Falla fueron siempre de admiración y amistad, como por ejemplo *Cher maître et Grand ami*. Durante esa década, Emma Bardac se interesó por la música compuesta por Falla y le solicitó sus partituras, como sucede en carta de julio de 1922 refiriéndose a sus *Siete canciones populares españolas* y a la interpretación que Magdeleine Greslé iba a realizar acompañada por Falla. Probablemente, la relación más intensa entre Emma Bardac y el músico español tuvo lugar en torno a 1925. En aquel momento se apreciaba una gran cercanía entre Magdeleine Greslé, Falla y la viuda de Debussy y en su correspondencia encontramos diversas reuniones de estos amigos. Con el paso del tiempo, Emma y Falla tuvieron una relación casi familiar, siendo varias las ocasiones en las que la cantante le pidió que se reunieran en su casa o que la acompañara a algún concierto durante los viajes de Falla a París.

4. Las Trois Mélodies dentro de la producción para voz y piano de Manuel de Falla

Dentro del corpus de obras para voz y piano de Falla, la creación de sus *Trois Mélodies* adquiere una significación especial porque en ellas empleó por primera vez de manera consciente procedimientos compositivos que se estaban utilizando en el país vecino, actuando como si de un músico de origen francés se tratara. Para ello eligió un género netamente francés⁷⁷, la *mélodie*, que aunque de pequeño formato, le permitía poner en práctica las técnicas de composición que había asimilado desde su llegada a París. Escogió tres ámbitos estilísticos muy diferentes, pero que eran recurrentes entre los músicos franceses y que además le permitían emular un lenguaje específico en cada una de las *Mélodies*. Para «Les Colombes», Falla eligió un texto netamente francés; para «Chinoiserie» un poema inspirado en el Lejano Oriente y para «Séguidille», un texto con

⁷⁷ Podemos encontrar un estudio de *Trois mélodies* y sus textos en relación con la *mélodie* francesa en: BELTRANDO PATIER, Marie-Claire. «*Les Colombes, Chinoiserie et Séguidille*: une entrée en mélodie française». En: *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 85-90.

referencias a España, con el que Falla pretendió revisitar el tópico hispano desde la óptica del artista francés.

Estas canciones, como sus contemporáneos apreciaron, supusieron el nexo estilístico necesario para sus obras posteriores. En palabras de Adolfo Salazar, Falla, al poner música a las *Trois Mélodies*, «comprendió hasta qué punto la llave de la libertad para la música española se guardaba en esos nuevos procedimientos armónicos que liberan a la música francesa de muchas convenciones y que al mismo tiempo acentúan su cualidad de “música francesa”»⁷⁸. Y es que, en efecto, el compositor tuvo que dominar primero las aportaciones técnicas que se desarrollaban en Francia para, partiendo de ese legado, extrapolar dichas innovaciones a la música española, lo que le permitiría crear su propio lenguaje.

Aunque en París la música española de Falla podría haber resultado muy atractiva para editores y salas de concierto, el compositor dejó clara su necesidad de ir más allá de cualquier cuestión comercial para poner en práctica «los propósitos que me traían a París: trabajar y estudiar por conocer los procedimientos técnicos de la verdadera escuela moderna francesa, por ser los que encontraba aplicables a mi manera de sentir la música»⁷⁹.

Pero, ¿a qué procedimientos técnicos se refería Manuel de Falla exactamente? De forma totalmente precisa, los resumió en el texto fruto de su conferencia en el Ateneo de Madrid en 1915 titulado «Introducción al estudio de la Música nueva», del que reproducimos un fragmento. Básicamente son cuatro los pilares, desde el punto de vista compositivo, que Manuel de Falla subrayaba de esa escuela moderna francesa: el abandono de las melodías tradicionales, la superación de la dualidad de las escalas mayor y menor –restableciendo los modos antiguos–, el uso de las superposiciones tonales y la destrucción de la forma tradicional de desarrollo temático:

El espíritu y la tendencia de ese arte, que empezó a manifestarse de un modo preciso en las obras de Claudio [sic] Debussy –como queda dicho– llega hasta las de Igor Strawinsky pasando por Paul Dukas, Florent Schmitt, en algunas de sus admirables producciones; por Erik Satie (que ha sido en cierto modo un precursor); por Maurice Ravel, Isaac Albéniz, Zoltán Kodály, Béla Bartók, Arnold Schönberg, Scriabin y otros de menor cuantía.

En todos estos compositores, de técnica absolutamente opuesta en muchos casos, encuéntrase una aspiración unánime: la de producir la más intensa emoción por medio de nuevas formas melódicas y modales; de nuevas combinaciones sonoras armónicas y contrapuntísticas, de ritmos obsesionantes que obedecen al espíritu primitivo de la música, que no fue otro que el actual y el que siempre debiera haber conservado; un arte mágico de evocación de sentimientos, de seres y aun de lugares por medio del ritmo y de la sonoridad.

⁷⁸ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, Ediciones La Nave, 1930, p. 169.

⁷⁹ Carta de Manuel de Falla a Carlos Fernández Shaw. París, 31-III-1910. Original manuscrito. Biblioteca Fernández Shaw. Fundación Juan March.

Abandonando las formas melódicas imperantes en los siglos XVII, XVIII y en los dos primeros tercios del XIX; (esas formas más poético-literarias que musicales, procedentes del *Aria* de carácter teatral las más veces y aplicadas sin excepción a composiciones puramente instrumentales).

Abandonando de modo más o menos absoluto, las dos únicas escalas que han venido usándose por espacio de tres siglos: los modos jónico y eólico de los griegos, que conocemos vulgarmente con los nombres de escala mayor y menor.

Efectuando superposiciones tonales con predominio de una tonalidad. Restituyendo a la música los antiguos abandonados y creando libremente otros que obedecieran más directamente a la intención musical del compositor.

Destruyendo la forma tradicional del desarrollo temático (de no estar justificada por una causa especial) y dando a la música una forma exterior que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma, y todo ello dentro de las grandes divisiones establecidas por el ritmo y la tonalidad⁸⁰.

En 1909 Falla era totalmente consciente de estos procedimientos. Desde la composición de las *Cuatro piezas españolas* había podido ir utilizando algunos de ellos y proseguía su camino con las *Trois Mélodies*. De este modo, consciente de sus avances y de la calidad que iba alcanzando en sus obras escribió a Leopoldo Matos en el otoño de ese año: «No me importa que siga guardada [*La vida breve*], pues así cuando aparezca lo hará en mejores condiciones, porque mis otros trabajos le proporcionarán el camino»⁸¹. Esa vía, cimentada como hemos visto sobre la técnica y el ambiente artístico-cultural francés, no habría sido posible sin las *Trois Mélodies*, nexo imprescindible para que el músico alcanzara la madurez compositiva. Pero también en ese ambiente jugaron un papel fundamental el conocimiento, el aprendizaje y la asimilación de la lengua y prosodia francesas que Falla realizó a través de diferentes vías, como comprobamos en el siguiente apartado.

5. Nuevas experiencias en el estudio de la prosodia francesa

Con la creación de las *Trois Mélodies*, Falla componía por primera vez sobre textos en francés. Debió de suponer todo un reto enfrentarse a un idioma diferente a su lengua materna y con la que estaba habituado a trabajar, pero en 1909 contaba con varias herramientas para llevar a cabo el proceso de creación de este ciclo: el manejo que había ido adquiriendo del idioma y el dominio que había alcanzado de la prosodia francesa.

Falla se había iniciado en el estudio de la lengua francesa en su juventud, como prueban las diversas hojas de ejercicios conservadas en el Archivo Manuel de Falla⁸². Su progresivo dominio de esta lengua se muestra en los errores que contenían las misivas de

⁸⁰ FALLA, Manuel de. «Introducción al estudio de la Música nueva». *Revista musical hispanoamericana*. 31-XII-1916, p. 4.

⁸¹ Carta de Manuel de Falla a Leopoldo Matos. París, 21-IX-1909. Fotocopia del autógrafo firmado conservado en el Archivo Histórico de Las Palmas de Gran Canaria. AMF, sign. nº 7265/2-001.

⁸² AMF, sin sign.

los primeros años del siglo que poco a poco van desapareciendo al trasladarse a París y llevar a cabo la inmersión lingüística necesaria para la comunicación diaria en el país galo. Allí, poco después de su llegada, adquirió un diccionario español-francés⁸³, cuya compra anotó en su dietario. Por último, la lectura de obras literarias y de libros en francés fue una constante prácticamente desde que se marchó a París, y sin duda supuso un avance muy importante en su aprendizaje.

En cuanto al manejo de la prosodia francesa, consideramos que fueron dos los pasos preparatorios a la composición de las *Trois Mélodies*. Por una parte todas las obras en francés que fue conociendo, analizando e interpretando antes de su partida a París y tras su llegada, y por otra, la adaptación al francés de *La vida breve*.

Falla era conocedor, al menos desde sus años de estudio en Madrid, de la idiosincrasia de la *mélodie* francesa como género. Tradicionalmente, había existido en ella una ósmosis entre el texto y la música, aún más intensa de lo que era habitual en el lied alemán por el tratamiento detallado del texto. Y Falla, consciente de ello, ya se había acercado cuando viaja a París a algunas de las obras vocales compuestas en aquellos años por los músicos franceses. De manera específica, en el género de la *mélodie*, había adquirido alguna colección de canciones como los *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*⁸⁴, conservada en su biblioteca personal. Además, durante sus años de estudio con Pedrell, Falla tuvo que tener contacto con las *mélodies* que había compuesto el maestro catalán desde 1875. Las colecciones de este género creadas por Pedrell sobre textos franceses habían sido muy numerosas y significativas —las *Orientales* sobre texto de Victor Hugo, la colección de *Consolations* (op. 80) de Théophile Gautier o la *Colección de melodías* (op. 94 y 95) con poemas de Lefranc de Pompignan o Louis Bouilhet entre otros— para que Falla desconociera este repertorio en el que las fuentes literarias francesas fueron tomadas junto a diversos referentes de las obras vocales de Berlioz o Fauré⁸⁵. Sumado a esto, al menos en el año y medio previo a la composición de las *Trois Mélodies* que Falla llevaba viviendo en París, toda la música francesa —especialmente la debussiana— pudo ser un referente, como estudiaremos en el apartado siguiente.

⁸³ MARTÍNEZ LÓPEZ, P. *Diccionario francés-español y español-francés*. París, Carlos Hingray, [s.a.]. AMF, R. 1821.

⁸⁴ DEBUSSY, Claude. *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*. París, Durand, 1904. Sello de Casa Dotesio (Madrid). AMF, R. 312. En 1911 Casa Dotesio se convirtió en Unión Musical Española por lo que es probable que Falla adquiriera el volumen antes de esa fecha. Cronología extraída de: GOSÁLVEZ LARA, José Carlos, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.

⁸⁵ CORTÈS, Francesc. «Referentes estilísticos y textuales en la canción catalana». *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*. Textes réunis par Louis Jambou. París, Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 113.

Para finalizar, tenemos que mencionar el proceso de traducción de *La vida breve*. Compuesta entre 1904-1905⁸⁶, fue para Manuel de Falla su carta de presentación en París. Pero en nuestro trabajo supone un puente entre sus primeras obras vocales y las *Trois Mélodies*. Creemos que su traducción y modificaciones pudieron repercutir en las melodías francesas de varias maneras: por un lado esta labor supuso una evolución compositiva lógica de la música vocal en Manuel de Falla y por otro, la adaptación al francés y su trabajo tan cercano con el traductor, conllevó que el músico experimentara un importante perfeccionamiento de esta lengua. Esta última afirmación se debe a que fue una manera habitual de trabajar en Falla, pues durante toda su vida supervisó las traducciones de sus obras junto a sus libretistas y traductores. Así había sucedido y lo corroboran los numerosos datos acerca de la gestación de *La vida breve* y de la colaboración con Fernández Shaw; con *El retablo de maese Pedro* y su traducción al francés por Jean-Aubry, y al inglés por Trend⁸⁷; y con la traducción en 1921 de las *Siete canciones populares españolas* que también realizó Paul Milliet⁸⁸.

El encargado de la traducción del libreto de *La vida breve* al francés fue el reconocido libretista Paul Milliet. Éste realizó, por mediación de Albéniz⁸⁹, la adaptación francesa del texto de Fernández Shaw entre diciembre de 1907 y mayo de 1908, un año antes de la composición de las *Trois Mélodies*. Este proceso traductológico fue la primera gran incursión de Falla en la adaptación de la música a la prosodia francesa y posiblemente fueron los aspectos referentes a la adaptación de cuestiones fonéticas y de interpretación vocal de la traducción de *La vida breve* las que pudieron repercutir en todo el aprendizaje asumido en la composición de las *Trois Mélodies*.

Consideramos por tanto que el trabajo de traducción y adaptación de *La vida breve*, el bagaje interpretativo y el conocimiento de obras francesas con anterioridad a la composición de las *Trois Mélodies* junto con su incursión en la vida cultural del momento, como hemos visto que sucedió con el grupo de los *Apaches*, debieron ser fundamentales para la formación que Falla necesitaba desde el punto de vista musical y sobre todo del manejo del idioma para la composición la obra que nos ocupa.

⁸⁶ La cronología del proceso creativo de esta ópera se incluye en el exhaustivo estudio: TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...*, Op. cit.

⁸⁷ Podemos encontrar un estudio detallado de las traducciones de *El retablo de maese Pedro* en: SANTANA BURGOS, Laura. *El libreto de El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla: estudio comparativo de sus traducciones*. Trabajo de investigación tutelada presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Trabajo dirigido por el Dr. Yvan Nommick. Universidad de Granada, 2007.

⁸⁸ Cuya correspondencia se conserva en el AMF, carpeta nº 7285.

⁸⁹ Dato citado en TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...*, Op. cit., p. 67.

6. La inmersión de Falla en la música debussiana: experiencias previas a las *Trois Mélodies*

La influencia de Debussy en la música de Manuel de Falla estuvo presente prácticamente durante toda su vida, desde los años previos a su marcha a París –en los que tuvo contacto por primera vez con su obra– hasta el final de sus días. Sobre ella se han llevado a cabo multitud de estudios que prueban la importancia de esta intensa relación y sobre todo analizan la huella directa e indirecta que el músico francés dejó en Falla. La mayoría de estos trabajos⁹⁰ proliferaron a partir de la década de 1980, tratando desde perspectivas muy diferentes las principales líneas de conexión entre ambos músicos, como son: el establecimiento de las diferentes etapas de la relación entre ambos compositores, la influencia de la música de Debussy en la obra de Manuel de Falla, los consejos precisos de composición de Debussy a Falla y el tributo al músico francés que Manuel de Falla llevó a cabo a través de sus escritos, conferencias y de la creación del *Homenaje. Pièce de guitare écrite pour «Le tombeau de Claude Debussy»*⁹¹.

En general, toda la documentación conservada en el Archivo Manuel de Falla relativa a este tema ha sido analizada de forma rigurosa en los trabajos anteriormente citados. Por este motivo, el objetivo que perseguimos en este epígrafe consiste en enfocar los datos existentes hacia las *Mélodies* creadas por Falla durante 1909, pues en ellas se dan todos los aspectos de interrelación posibles entre los dos músicos, como son los consejos directos del músico francés a Falla, su ayuda en la edición de las obras o la influencia indirecta de la música debussiana.

La figura de Debussy relacionada con las *Trois Mélodies* aparecerá de forma recurrente a lo largo de todo el capítulo de la siguiente manera: en el presente epígrafe nos detendremos en las posibles líneas de influencia de la música de Debussy en las *Trois*

⁹⁰ La relación musical y personal entre Falla y Debussy ha sido ampliamente estudiada en varios trabajos, algunos de los más importantes son: ADDESSI, Anna Rita. *Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica*. Bolonia, CLUEB, col. «Lexis», serie «Biblioteca delle arti», n° 4, 2000; CHRISTOFORIDIS, Michael. «De La vida breve a *Atlántida*: algunos aspectos del magisterio de Claude Debussy sobre Manuel de Falla». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4, 1997, pp. 15-32; COLLINS, Christopher. *Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences*. Tesis doctoral. Universidad de Wales, 2002; GONNARD, Henri. «L'Impresionnisme, Manuel de Falla et Debussy». En: *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zaluondo, María Isabel Cabrera (coords.). Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 151-165. LESURE, François. «Manuel de Falla, París et Claude Debussy». *Manuel de Falla tra la Spagna e L'Europa*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987. Ed. a cargo de Paolo Pinamonti. Firenze, Leo S. Olschki, *Quaderni della Rivista italiana di Musicologia*, n° 21, 1989, pp. 15-21; NOMMICK, Yvan. «La présence de Debussy dans la vie et l'œuvre de Manuel de Falla. Essai d'interprétation». *Cahiers Debussy*. Paris, Centre de documentation Claude Debussy, 2006, pp. 27-83.

⁹¹ Esta obra se publicó en «Le Tombeau de Claude Debussy», que fue el suplemento musical de un número especial de *La Revue Musicale* dedicado a Claude Debussy. Año 1, t. I, n° 2, diciembre de 1920, pp. 30-31.

Mélodies, como precedentes tanto en el canto como en el piano. Posteriormente, al estudiar los manuscritos de estas obras, realizaremos un análisis de los consejos precisos que Debussy pudo dar a Falla durante su gestación; y por último, en la tercera sección trataremos su implicación en cuestiones extra-musicales, su edición o su interpretación; dos fases en las que también participó activamente Debussy, y que demuestran su compromiso y apoyo para con la obra de Falla.

La gran cantidad de documentación existente que hemos utilizado para evaluar la influencia de Debussy en estas obras puede ser clasificada en las siguientes categorías documentales:

1. Manuscritos de Falla con anotaciones de sus propias obras o transcripciones de obras de Debussy.
2. Epistolario entre Manuel de Falla y Debussy y epistolarios de ambos músicos relacionados con las *Trois Mélodies*.
3. Partituras de Debussy conservadas en la biblioteca personal de Manuel de Falla
4. Programas de concierto conservados en el AMF a partir de 1907.
5. Entrevistas y escritos de Manuel de Falla generales y centrados en la música de Debussy.

Debussy intervino de manera muy directa en la composición de las *Trois Mélodies* mediante los consejos específicos que dio a Falla, como veremos en la segunda sección de este capítulo. Pero junto a este hecho concreto, existen otros elementos de la relación Falla-Debussy que aunque no de forma tan precisa, también afectaron a estas obras y pudieron condicionar su creación. Entre estos aspectos indirectos, consideramos que la influencia más importante en la composición de las *Mélodies* fue la audición y la interpretación que el propio Falla hizo de la música debussiana.

Cuando Falla se estableció en París tuvo un decidido empeño por aprender de la música del maestro francés y así lo demuestran los documentos conservados de este momento. En este sentido son imprescindibles los programas de concierto en los que el propio Falla u otros músicos interpretaron obras de Debussy, las copias de fragmentos de obras debussianas —destacando aquí las que lleva a cabo de *Pelléas et Mélisande* durante probablemente 1908— y las partituras de obras del músico francés conservadas en su biblioteca personal. Su influencia nos parece ineludible para entender la creación de las *Trois Mélodies* porque en el momento de su composición, esta música era una parte esencial

en la vida de Falla y como el profesor Yvan Nommick afirma, «penetrar en el taller del compositor es reconstruir la historia de sus obras, captar sus técnicas de escritura, acompañarle mentalmente en su biblioteca personal, en sus actividades como músico [...] y comprender cómo asimila datos preexistentes y los relaciona con los elementos que forja su inventiva»⁹².

La principal fuente son las partituras conservadas que atestiguan un gran número de anotaciones realizadas por Falla con una finalidad claramente interpretativa: las digitaciones, los matices o los pedales son minuciosamente estudiados en multitud de obras. La única carta conservada de 1907 entre los músicos, también nos confirman esta hipótesis: Falla escribió a Debussy por primera vez desde Madrid para pedirle consejos sobre la interpretación de las *Danses Sacrée et profane* que tendría lugar el 4 de febrero de 1907⁹³. Esta carta está perdida, pero sí se conserva la respuesta de Debussy con fecha de 13 de enero de 1907⁹⁴.

Es evidente, por tanto, que el primer acercamiento de Falla a la música de Debussy se produjo a través de la interpretación y la audición de su obra. La mayoría de las investigaciones realizadas han documentado los primeros contactos del Falla intérprete con la música de Debussy, pero su intensa aproximación en estos años parisinos a través de conciertos o reuniones privadas, hasta ahora no han sido tomadas demasiado en consideración y probablemente fueran el mayor escenario en el que Falla se acercara a las obras debussianas. Recordamos por ejemplo alguna de las veladas en casa de Romaine Brooks de las que Ricardo Viñes anotó «Falla vino a recogerme para que fuéramos juntos a la *matinée* de Mrs Brooks donde Falla tocó sus piezas y las obras recientes de Debussy»⁹⁵.

Realmente son pocos los conciertos públicos anteriores a 1909 en los que Falla tocó obras de Debussy, pero si repasamos también los programas de concierto conservados en el Archivo Manuel de Falla y a los que casi con toda probabilidad asistió antes de finales de 1909, contamos con un conjunto bastante significativo. Tenemos que tener en cuenta también que probablemente no se conservan todos los programas de los conciertos que presenció y que en multitud de veladas privadas, o por su cercanía a Ricardo Viñes, el contacto con las obras debussianas para piano o voz y piano pudo ser bastante

⁹² NOMMICK, Yvan. «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX». *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, p. 795.

⁹³ Programa de concierto: AMF, FN 1907-001.

⁹⁴ DEBUSSY, Claude. *Correspondance (1872-1918)*. Ed. realizada por François Lesure y Denis Herlin. Paris, Gallimard, 2005, pp. 990-991.

⁹⁵ GUBISCH-VIÑES, N. *Ricardo Viñes à travers son Journal...*, Op. cit., p. 162: (3-IV-1909): «[...] Falla est venu me prendre pour que nous allions ensemble à la *matinée* de Mrs Brooks où Falla a joué ses pièces et les œuvres récentes de Debussy [...]».

mayor. A modo de ejemplo, mostramos a continuación un listado de conciertos⁹⁶, con fecha anterior a la finalización de las *Trois Mélodies*, en los que Falla interpretó o escuchó obras de Claude Debussy:

Fecha	Lugar	Intérpretes	Programa	fuentes
4-II-1907	Madrid Teatro de la Comedia	Tomás Bretón, dir. Manuel de Falla, piano.	Debussy: <i>Danses</i> Obras de Schumann, Beethoven, J. S. Bach, Chopin, D'Indy y Paganini.	<i>Diario de Cádiz</i> , (26-IX-1899) P-6408/16
11-IV-1907	Madrid Círculo de Bellas Artes	Tomás Bretón, dir. Manuel de Falla, piano.	Obras de J. S. Bach, Mozart, Debussy y Saint-Saëns.	Programa de mano: FN 1907-004
26-I-1908	Oviedo Teatro Campoamor	Fernández Bordas, Mirecki y Manuel de Falla	Primera parte: Beethoven: <i>Trío en si bemol</i> , op. 97 Segunda parte: 1. Wieniawski: <i>Légende</i> (F. Bordas) Sarasate: <i>Danza española</i> 2. Casella: <i>Canción napolitana</i> (Mirecki) 3. Debussy: <i>Deux arabesques</i> (Falla) Vicent-d'Indy: <i>Lomfenburg</i> (Valse) (Falla) Tercera parte: Schubert: <i>Trío en mi bemol</i> , op. 99	FN 1908-001
23-V-1908	París Salle Erard	L. Lévy	Obras de Fauré, Debussy, Dukas, Enesco y J. Huré ⁹⁷	NFE 1908-009
8-XI-1908	París Salle Gaveau	Chevillard C., dir	1. Mozart: <i>Sinfonía en Re mayor</i> 2. C. Franck: <i>Hulda</i> 3. C. Debussy: <i>La Mer</i> 4. C. Saint-Saëns: <i>Concerto pour violoncelle</i> 5. H. Berlioz: <i>Les nuits d'Été</i> ⁹⁸ 6. C. Chevillard: <i>Balade Symphonique</i> R. Strauss: <i>Till Eulenspiegel</i>	NFE 1908-013
22-XI-1908	París Théâtre du Châtelet	Gabriel Pierné, dir. Mme Mellot-Joubert	Beethoven: <i>Quatrième Symphonie</i> Debussy: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> C. Franck: <i>Le Chasseur maudit</i> Rimsky-Korsakoff: <i>Antar</i> G. Hüe: <i>Croquis d'Orient</i> R. Strauss: <i>Don Juan</i>	NFE 1908-14
6-XII-1908	París Théâtre du Châtelet	Ed. Colonne, dir. Jacques Thibaud, Mme. Lafe-	Beethoven: <i>Symphonie Pastorale</i> E. Lalo: <i>Concerto en Fa pour violon</i> L. Brisset: <i>Deux Poèmes</i>	NFE 1908-16

⁹⁶ En este listado incluimos solamente los conciertos de fuentes conservadas en el Archivo Manuel de Falla y señalamos mediante sombreado los conciertos en los que Falla actuó como intérprete.

⁹⁷ El programa del concierto no especifica repertorio, sólo indica obras modernas.

⁹⁸ Con texto de T. Gautier, en el programa de mano indica que la primera y la tercera *Mélodie* es la primera vez que se cantan en los Concerts Lamoureux.

		Brun	C. Debussy: <i>Trois nocturnes</i> C. Saint-Saëns: <i>Concertstuck pour violon</i> R. Wagner: <i>La Chevauchée des Walkyries</i>	
23-XII-1908	París Cercle Musical		J. Brahms: <i>Quintette</i> Beethoven: <i>Sonate op. 111</i> Debussy: <i>Proses Lyriques</i> , <i>Estampes</i> , <i>Children's Corner</i> (1ª audición), <i>Danse Sacrée</i> , <i>Danse profane</i>	NFE 1908-22
24-I-1909	París	R. Viñes, Quatuor Parent, Mme. Fournier de Nocé, Marcel Chadeigne	C. Franck: <i>Quatuor à cordes</i> Brahms: <i>Cœur fidèle</i> , <i>Soir d'été</i> , <i>Mauvais accueil</i> , <i>Message</i> , <i>Sérénade inutile</i> Rachmaninov: <i>Prélude</i> Borodin: <i>Scherzo</i> Ravel: <i>Ondine</i> Debussy: <i>Poissons d'or</i>	NFE 1909-001
12-XII-1909	París Théâtre du Châtelet	Gabriel Pierné, dir.	Beethoven: <i>Symphonie pastorale</i> H. Duparc: <i>Invitation au Voyage</i> Debussy: <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> Mozart: <i>La Flûte enchantée</i> G. Dupont: <i>Les Heures dolentes</i> L. Diémer: <i>Trio des Sorcières</i> Mozart: <i>Concerto pour deux pianos</i> P. Dukas: <i>L'Apprenti Sorcier</i>	NFE 1909-010

Tabla 1. Conciertos anteriores a 1910 en los que Falla interpreta o escucha obras de Debussy.

Después de 1909 son de nuevo muchos los conciertos y estrenos a los que Falla asistió, pero que no detallamos por exceder el ámbito de nuestro estudio. Únicamente destacamos a modo de curiosidad entre los conciertos posteriores a las primeras interpretaciones en 1910 de las *Trois Mélodies*, el estreno de *Le Martyre de Saint-Sébastien* el 14 de junio de 1912, para cuya puesta en escena colaboró la pintora Romaine Brooks, dedicataria de la segunda de las *Trois Mélodies*⁹⁹.

Tras constatar un contacto intenso con la interpretación y sobre todo con la audición –la que podemos comprobar– de la obra de Debussy, debemos adentrarnos en la biblioteca personal de Manuel de Falla en busca de la influencia indirecta que esta música pudo tener en las *Trois Mélodies*. Hablamos entonces del estudio que Falla hizo de la obra de Debussy desde el punto de vista compositivo. Al tratar este aspecto nos encontramos con la dificultad de las partituras conservadas: la imposibilidad de concretar con precisión en la

⁹⁹ Podemos encontrar un listado de todos los programas de concierto conservados en el AMF donde se interpretaron obras de Claude Debussy durante la estancia parisina de Manuel de Falla en: ADDESSI, Anna Rita. *Claude Debussy e Manuel de Falla...*, Op. cit., pp. 173-178.

mayoría de los casos cuándo adquirió Falla cada una de ellas y más aún, cuándo las trabajó, estudió o analizó y con qué finalidad¹⁰⁰.

En este sentido, hemos manejado dos grupos de partituras: las que pudo obtener antes de marcharse a Madrid, con anterioridad a la creación de estas obras¹⁰¹: estas partituras son *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*, *Danses sacrée et profane*, *Deux arabesques*, *Estampes* y el *Cuarteto de cuerda*. Y las que posiblemente adquiriera en París en un momento temporal muy cercano a la compra de *Pelléas et Mélisande* (el 4 de abril de 1908). El profesor Chris Collins señala al menos cuatro que pudieron ser obtenidas en esta época: *Chansons de Bilitis*, *Trois Chansons de Charles d'Orléans* (versión original para coro), primera serie de *Fêtes galantes* y primer cuaderno de *Images* para piano¹⁰².

Lo cierto es que no podemos establecer con total certeza que Falla obtuviera estas partituras en los momentos que hemos citado, pero entre las páginas 62 y 63 del libreto de *Pelléas et Mélisande* (éste con sello de casa Dotesio y anterior a la adquisición de la partitura con la música de Debussy) se conserva una hoja manuscrita de Falla donde escribió¹⁰³:

Claude Debussy
Pelléas et Mélisande. Para canto y piano-texto francés-libreto de la ópera en francés
La damoiselle élue. Partitura de orquesta
Estampes (piano)
Cinco poemas de Baudelaire (texto francés)

Esta fuente atestigua que cuando Falla tiene la intención de adquirir la partitura de *Pelléas*, también desea procurarse esas otras tres partituras, y en definitiva fortalece nuestra hipótesis de que cuando se adentra en la composición de las *Trois Mélodies*, conoce y ha manejado las partituras de numerosas obras para piano y varias obras vocales del maestro francés¹⁰⁴.

¹⁰⁰ A no ser que tengamos constancia de su interpretación pública o que anote específicamente la fecha en que la adquiere (esto sucede con la partitura de *Pelléas et Mélisande*).

¹⁰¹ Esta suposición asumida por los principales investigadores de la obra de Manuel de Falla se basa en que estas partituras tienen el sello de la Casa Dotesio de Madrid que no cambia su nombre a Unión Musical Española hasta años más tarde, cuando Falla ya ha vuelto a Madrid.

¹⁰² Esta afirmación se basa en la fecha de publicación y en los sellos de la tienda donde fueron adquiridas. Indica que hasta 18 partituras pudieron ser adquiridas también en este período. En: COLLINS. *Manuel de Falla and his European contemporaries...*, *Op. cit.*, p. 158.

¹⁰³ MAETERLINCK, Maurice. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles, Paul Lacomblez, 1904. Incluye una hoja con anot. autógr. de Manuel de Falla entre las pp. 62-63. AMF, R. 1329.

¹⁰⁴ A continuación presentamos la lista de partituras para canto y piano de Debussy que se encuentran en la biblioteca de Manuel de Falla: *Ariette* n° 1 para canto y piano sobre un poema de Paul Verlaine. Suplemento musical n° 2950 de *L'Illustration* (9-IX-1899). AMF, R. 306; *Beau soir* para canto y piano sobre un poema de Paul Bourget. Paris, Fromont, [s.a.]. AMF, R. 1140; *Romance* para canto y piano sobre un poema de Paul Bourget. Paris, Durand, 1906. AMF, R. 1140; *Trois chansons de Bilitis* para canto y piano sobre poemas de Pierre Louÿs. Paris, E. Fromont, [s.a.]. Contiene *La Flûte de Pan*, *La Chevelure*, *Le Tombeau des Náyades*. AMF, R. 313; *Trois chansons de Charles d'Orléans*. Paris, Durand, 1910. AMF, R. 298. Sello de Éditions Max Esching

Aunque hemos considerado necesario llevar a cabo este acercamiento a las partituras que probablemente Falla tenía en este momento a mano, nuestro objetivo no es redactar un listado de obras en las que Manuel de Falla pudo inspirarse para componer sus *Trois Mélodies*. En este caso consideramos que no tiene sentido el establecimiento de relaciones de intertextualidad de forma concreta porque él no llevó a cabo una actividad que consista en reutilizar materiales temáticos, sino que la conexión de las *Trois Mélodies* con la obra debussiana reside en el uso de técnicas similares a las empleadas por Debussy y que podemos encontrar en multitud de obras.

Para analizarlas detenidamente nos vamos a centrar en dos elementos de trasvase de la música debussiana a Manuel de Falla: la influencia referente al canto y la declamación y la huella en el uso del piano. En este sentido, creemos que el lenguaje pianístico de las *Trois Mélodies* es deudor del debussiano: gestos, diseños de escritura o sonoridades que se desprenden de la interpretación de su obra. También encontramos que la línea vocal claramente está ligada a la música del maestro francés. En este caso, pensamos que tiene su germen tanto en la interpretación, cuyos diseños de escritura aprendió tocando la propia música, como en el estudio de las obras de Debussy y de su búsqueda de la naturalidad del declamado en la melodía vocal.

Influencias referentes al canto

Como observaremos en el apartado dedicado al estudio de la prosodia, entre las primeras versiones que Falla realizó de las *Trois Mélodies* y las últimas, la diferencia más palpable está en el ritmo de la línea vocal. En estas versiones finales se evidencia el acercamiento mucho más consciente al francés hablado y es en esta cuestión concreta donde es bastante evidente la presencia de los consejos de Debussy. No en vano, esta característica del desarrollo melódico es una constante en la obra vocal debussiana y pocos meses después de que Falla se instalara en París, ya podemos observar su interés por esta búsqueda melódica.

(París). Contiene anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. Contiene *Dieu! qu'il la fair bon regarder!*, *Quant j'ai ouy le tambourin*, *Yver, vous n'êtes q'un villain*, *Les Cloches* para canto y piano sobre un poema de Paul Bourget. Paris, Durand, 1906. AMF, R. 1140; *Fêtes galantes* para canto y piano sobre poemas de Paul Verlaine. Paris, Fromont, [s.a.]. Contiene *En sourdine*, *Fantoches* y *Clair de lune*. AMF, R. 318; *Mandoline* para canto y piano sobre poesía de Paul Verlaine (tono original). Paris, Durand, 1905. AMF, R. 294; *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* para canto y piano. Paris, Durand, 1904. Contiene *Le Balcon*, *Harmonie du soir*, *Le Jet d'eau*, *Recueillement*, *La Mort des amants*. Sello de Casa Dotesio de Madrid. AMF, R. 312.

Falla casi sintió obsesión por este aspecto de la creación melódica que Anna Rita Addessi llama el «Recitativo expresivo»¹⁰⁵ y que en la obra de Debussy encontramos repetidamente. La construcción de este modelo «declamatorio» se basa en varios aspectos que en nuestra síntesis hemos dividido en:

1. Cambios melódicos: la creación de la línea de canto, a base del contraste de notas repetidas y movimientos escalonados de la melodía con intervalos amplios. Este tipo de escritura vocal interválico-estática la encontramos en *Pelléas et Mélisande*. Durante 1908 debió de sentir fascinación —él mismo lo indica— por esta obra. En el *Dietario de París* recogió las audiciones de esta obra a las que asistió, tres veces en un mes: 17, 19 y 21 de junio, anotando en este último día el comentario «Cada vez más entusiasmado con la obra»¹⁰⁶. Este interés viene además demostrado por la compra de su partitura el 4 de abril (a la que Debussy escribió una dedicatoria autógrafa con fecha de julio de 1908)¹⁰⁷, por las numerosas anotaciones que hizo en ella y por la copia de diversos pasajes que se conservan en el manuscrito XLIX de *Noches en los jardines de España*¹⁰⁸.

Aunque no hay anotaciones vocales en los manuscritos, ni en la partitura de *Pelléas* referentes al canto, sin duda esta obra pudo ser un modelo para Falla. Está creada con este tipo de escritura que es una constante en la música vocal de Debussy y es bastante probable que cuando Falla compone las *Trois Mélodies* la tuviera muy cerca o la acabara de estudiar, con lo que su influencia sería sobradamente lógica.

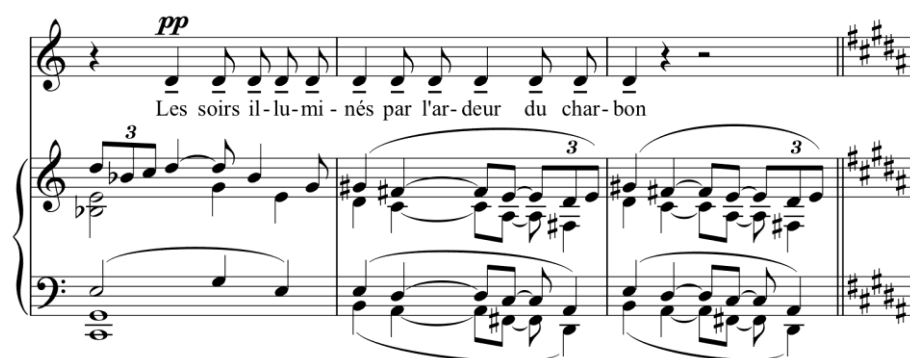
Además, si buscamos esta dicción en las obras de Debussy que probablemente Falla conocía con anterioridad a la composición de las *Trois Mélodies*, son muchísimos los ejemplos en los que la podemos encontrar. Hemos tomado dos: un fragmento de «Le Balcon» de *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* como muestra de la inmovilidad melódica y otro de «La Chevelure» de *Trois chansons de Bilitis* que ejemplifica una curva melódica amplia en la misma línea que las de Falla:

¹⁰⁵ ADDESSI, Anna Rita. *Claude Debussy e Manuel de Falla...*, Op. cit., p. 118.

¹⁰⁶ BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla (París, 1908)», Op. cit., pp. 289-290.

¹⁰⁷ *Ibid.* En el Archivo Manuel de Falla se conserva un ejemplar de la partitura de esta ópera con anotaciones autógrafas de Manuel de Falla y dedicatoria autógrafa del autor a Falla con fecha de julio de 1908. AMF, R. 1142.

¹⁰⁸ GALLEGU, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Op. cit., p. 132.



Ejemplo musical 1. Claude Debussy, *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*, «Le Balcon», cc. 40-42.

En pressant

mf *Cresc.* *f*

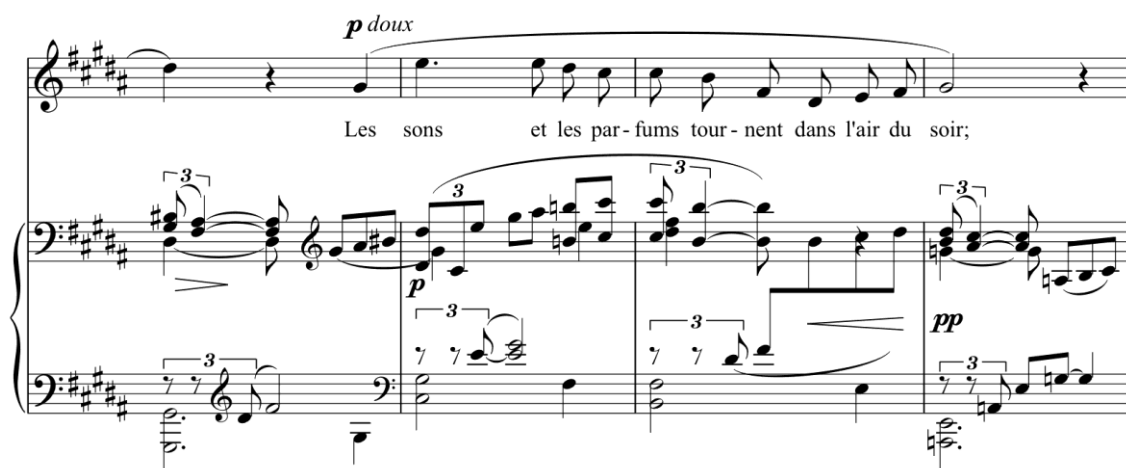
par la mê-me che - ve-lu - re la bou-che sur la bou - che,

mf *Cresc.* *f*

Ejemplo musical 2. Claude Debussy, *Trois chansons de Bilitis*, «La Chevelure», c. 12.

2. Uso de tresillos para desdibujar los férreos patrones de la rítmica clásica y buscar una prosodia más natural. Como hemos podido ver en la evolución prosódica que se observa en los manuscritos conservados, es una constante *in crescendo* la intención de Falla por desdibujar la estructura métrica reiterativa y utilizar grupos de valoración especial que hacen más natural el discurso. En la obra de Debussy los ejemplos de este modelo prosódico son constantes.

3. Interválicas y curvas melódicas. Si bien no nos referimos a un diseño melódico concreto, en general las ondulaciones de las *mélodies* debussianas y las creadas por Falla son muy similares, sobre todo en la primera de ellas. A modo de ejemplo meramente ilustrativo tomamos unos compases de «Harmonie du soir» de *Trois chansons de Bilitis*:



Ejemplo musical 3. Claude Debussy, *Trois chansons de Bilitis*, «Harmonie du soir», cc. 10-13.

Esta línea melódica, al igual que hace Falla en «Les Colombes», se caracterizan por una gran fluidez y flexibilidad que discurren con independencia del acompañamiento. Además, comparten la característica de usar intervallos conjuntos y no reproducir un mismo fragmento sobre grados diferentes. Unido a esto, en la *mélodie* falliana también podemos distinguir la diferencia entre las notas-tono, consideradas como grado, y las notas-sonido, usadas como simple sonoridad, fuera de cualquier relación. En este sentido, los amplios saltos o los giros de frases no se desenvuelven hacia una nota central o tónica y este aspecto también es fruto de la influencia debussiana.

Huella de Debussy en el piano de las Trois Mélodies

Creemos que las interconexiones o la inspiración del piano de las *Trois Mélodies* se aprecian no sólo en las *mélodies* de Debussy, sino también en su obra para piano. En general, podemos seguir al profesor Nommick para afirmar que los elementos del lenguaje musical en los que la influencia de Debussy es más importante en Falla son la armonía, el timbre y el tratamiento del material folclórico¹⁰⁹. De forma concreta, en las *Trois Mélodies*, la ampliación de los recursos armónicos es uno de los elementos más interesantes. Así, dentro de la tonalidad expandida que emplea Falla, tienen cabida la combinación de diferentes escalas (hexátonas, pentáfonas, etc.). Y efectivamente, en las *Trois Mélodies* combinará la modalidad e incluirá, como hemos comprobado, escalas que hasta este momento nunca había empleado, aumentando sus recursos sonoros y tímbricos.

¹⁰⁹ NOMMICK, Yvan. «La présence de Debussy dans la vie et l'œuvre de Manuel de Falla. Essai d'interprétation», *Op. cit.*, p. 47.

En muchos casos, esa ampliación ya llevada a cabo en algunas de las *Cuatro piezas españolas*, es fruto del estudio que Falla hace de la música de Debussy. Pero además, la influencia debussiana en el piano de las *Trois Mélodies* deriva con bastante probabilidad de la interpretación, porque muchos de los diseños de escritura pudieron ser asumidos por Falla a través de la interpretación de la música de Debussy. Esto se aprecia a través de algunos gestos, ya que la asimilación provocada por la interpretación nos lleva más allá del mecanismo intertextual de la cita, y se traduce en la reproducción de elementos rítmico-melódicos y armónicos, como por ejemplo:

- El empleo de arquetipos rítmicos
- La reproducción de algún elemento rítmico, melódico y armónico de alguna obra de Debussy.
- El uso de fórmulas melódicas en el piano como el diseño que recuerda al gamelán javanés.

Una vez repasados todos estos aspectos que consideramos antecedentes, nos adentramos en la propia creación y análisis de estas *Mélodies*. Para comenzar nos detenemos en establecer una cronología de su creación, para centrarnos posteriormente en la elección de los textos y en su tratamiento y revisar los aspectos musicales más interesantes que las conforman.

SECCIÓN II: GÉNESIS Y ANÁLISIS MÚSICO-TEXTUAL DE LAS *TROIS MÉLODIES*

En el apartado central de este capítulo abordamos la gestación y composición de las *Trois Mélodies*. En primer lugar establecemos el marco temporal en el que fueron compuestas y nos adentramos en las características textuales de los poemas elegidos así como en el interés de Falla como compositor por el género de la *mélodie*. Seguidamente realizamos el análisis de estas obras que hemos planteado en dos niveles de acercamiento. En un primer nivel, estudiamos la relación del texto y el ritmo de la línea melódica, evaluando los principales aspectos prosódicos. Y en un segundo nivel, tratamos el resto de aspectos melódicos –llegando más allá del conjunto del texto y el ritmo que trabajamos en el primer nivel– y el acompañamiento pianístico.

Sumado a esto, en el estudio de la melodía y del piano de las *Trois Mélodies* ha sido muy importante el análisis de sus manuscritos. Estos ofrecen una información que trasciende el simple proceso compositivo y nos aportan multitud de detalles sobre los intereses de Falla en el momento de la composición de estas obras. Obviamente, no consideramos que la intención del autor determine necesariamente el resultado artístico, pero creemos que un mayor conocimiento del método de trabajo y de la finalidad del músico nos ayudará a la interpretación de las obras en su contexto.

De este modo, en esta segunda sección abordamos de manera conjunta el análisis del plano genético y del plano neutro de las *Mélodies*. Esto nos lleva a manejar en paralelo diferentes estadios compositivos de las mismas e incluso a realizar algunos saltos en el tiempo, pero procedemos de este modo intencionadamente porque estamos convencidos de que el conocimiento profundo del proceso creativo de las obras, a través de los múltiples borradores que se conservan de las mismas, arrojará luz acerca del resultado definitivo.

1. De Francia a España. La composición de las *Trois Mélodies* contada por Falla

Durante los años de estancia de Falla en París, el compositor mantuvo una relación epistolar intensa con algunos de sus amigos y colaboradores como Carlos Fernández Shaw –hasta su muerte en 1911–, Leopoldo Matos, Salvador Viniegra o Felipe Pedrell. Las misivas con estos interlocutores dan cuenta en esa horquilla de tiempo del estado y la

evolución de sus obras, estrenos y ediciones. Además, nos ofrecen un resumen de su situación en París, así como la valoración del propio Falla de sus relaciones personales y musicales. En el caso de *Trois Mélodies*, de las que no contamos prácticamente con ningún dato durante su composición, estas cartas a sus amigos son las únicas fuentes que nos permiten documentar aproximadamente su fecha de composición y arrojan alguna luz acerca de su estreno, interpretación y éxito entre el público francés.

Por ejemplo, así sucedió con la interlocución con su maestro Felipe Pedrell. Durante estos años en París, mantuvieron contacto epistolar de manera regular y Manuel de Falla le fue informando sobre la evolución de sus trabajos y en este caso, de las canciones francesas que acababa de componer: «Ahora se están grabando unas Melodías que he hecho sobre poesías de Th. Gautier y se las mandaré también en cuanto aparezcan. Respecto a mis otros trabajos espero poderle dar algunas noticias de interés para marzo o abril, Dios mediante»¹¹⁰.

Precisamente en referencia a la composición de las *Trois Mélodies*, podemos comprobar cuánto valoraba Falla, encontrándose ya en París, el magisterio de Pedrell y lo mucho que le importaba la opinión de éste. Indudablemente su evolución en el ámbito de la producción vocal había sido muy grande y las enseñanzas del músico catalán habían resultado uno de los pilares decisivos en la formación y orientación de Falla como compositor:

Mi muy querido maestro: no sabe Vd. cuánto y cuán sinceramente le he agradecido su gratísima carta y el envío del recorte de *La Vanguardia*, siendo también para mí una gran satisfacción el ver que le han sido gratas mis melodías.

Le aseguro que cuando escribo música pienso frecuentemente: ¿Qué le parecerá esto al Maestro? Y nunca jamás olvido que fue Vd. quien me puso en el camino del arte verdadero, como siempre digo en toda ocasión que se presenta¹¹¹.

No tenemos ningún dato que nos permita precisar el comienzo de la composición de las *Trois Mélodies*, pues si bien se conserva una carta en el Archivo Manuel de Falla que hace mención a estas obras con datación probable de 1908 de Falla a Debussy, dudamos de la certeza de esta fecha, considerando que se trata de una carta de 1909¹¹². Tan sólo es seguro que durante la primera mitad de 1909 Falla estaba trabajando en las canciones,

¹¹⁰ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell. París, 29-XII-1909. Fotocopia del original autógrafo firmado que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña. AMF, sign. n° 7389-037.

¹¹¹ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell. París, 25-V-1910. Fotocopia del original autógrafo firmado que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña. AMF, sign. n° 7389-038.

¹¹² Carta de Manuel de Falla a Claude Debussy. París, [1908]. Borrador autógrafo. AMF, sign. n° 6898/1-010.

como él mismo indicó en dos de los borradores de las piezas fechados el 15 de abril de 1909 y el 28 de mayo de ese mismo año.

Por otro lado, podemos situar una fecha aproximada de finalización a principios del otoño de 1909. El 21 de septiembre de ese año Falla escribió a Leopoldo Matos: «Ahora he terminado otro trabajillo que se publicará para fin de año [...]»¹¹³. Posiblemente se refería a las *Trois Mélodies*, aunque no podemos concretar si cuando Falla escribió a Matos, sus canciones habían sido revisadas ya por Debussy o aún debían de ser sometidas al juicio del músico francés y por lo tanto, modificadas. Esta incógnita se debe a que la primera carta en la que Falla menciona estas obras a Debussy y le solicita su revisión, carece de datación exacta «Si no le molesto, me gustaría verle el domingo próximo hacia las 11 horas y mostrarle mis últimos trabajos. Son las *Trois mélodies* de las que le había hablado [...]»¹¹⁴.

De cualquier forma, tras visitar a Debussy, Falla realizaría los cambios pertinentes y el día 7 de octubre de 1909 ya las debía de tener totalmente terminadas porque le ofrece «Chinoiserie» en carta a Romaine Brooks¹¹⁵. Además, solo unos días después, Debussy contactó con Jacques Durand para proponerle la edición de las *Mélodies*¹¹⁶.

Finalmente, la primera edición de las *Trois Mélodies* la realizó Rouart-Lerolle en 1910, como veremos más adelante, por intermediación de Debussy. Pero, aunque tradicionalmente se ha estimado que Manuel de Falla compuso las *Trois Mélodies* entre 1909 y 1910, la fecha de finalización de su composición no fue más allá de octubre de 1909.

¹¹³ Carta de Manuel de Falla a Leopoldo Matos. París, 21-IX-1909. Fotocopia del autógrafo firmado que se encuentra en el Archivo Histórico de las Palmas de Gran Canaria. AMF, sign. n° 7265/2.

¹¹⁴ Carta extraída de: DEBUSSY, Claude. *Correspondance [1872-1918]*. Ed. realizada por François Lesure y Denis Herlin. París, Gallimard, 2005, pp. 1215-1216. Según esta edición, la fecha de esta carta sería principios de octubre de 1909: «*Si je ne vous dérange pas je serais très heureux de vous voir dimanche prochain vers 11 h et de vous faire voir mes derniers travaux. Ce sont les Trois mélodies dont je vous avais parlé*».

¹¹⁵ Carta de Manuel de Falla a Romaine Brooks. París, 7-X-1909. Fotocopia del original manuscrito conservado en la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. AMF, sign. n° 6801-002.

¹¹⁶ Carta de Claude Debussy a Manuel de Falla. París, 23-X-1909. Original autógrafo firmado. AMF, sign n° 6898/1-003. La transcripción de esta carta está incluida en: DEBUSSY, Claude. *Correspondance (1872-1918)*, Op. cit., p. 1220.

2. Los textos de las *Trois Mélodies*

2.1. *Gautier y la importancia de la elección textual*

Los versos de las *Trois Mélodies* son del poeta francés Théophile Gautier¹¹⁷. Los poemas de las dos primeras canciones, «Les Colombes» y «Chinoiserie», forman parte de *La Comédie de la mort*, publicada por Gautier en 1838; «Séguidille», por su parte, vio la luz como parte de la obra *Voyage en Espagne* que se publicó en 1845. No hemos localizado el volumen del que Falla extrajo los poemas de «Les Colombes» y «Chinoiserie», y aunque Jean-Charles Hoffelé afirma que el compositor los conocía desde su juventud, traducidos al español¹¹⁸, no tenemos ningún indicio que nos permita confirmar este dato. Posiblemente, Falla extrajera el texto de «Séguidille» del tomo de las poesías completas de Gautier editado por Eugène Fasquelle en 1904 conservado en el Archivo Manuel de Falla y que contiene numerosas anotaciones¹¹⁹.

Manuel de Falla comenzó a componer las *Trois Mélodies* aun sabiendo que comercialmente sus obras podrían no ser tan calurosamente aceptadas como si se tratara de textos y temáticas españolas. Así sucedió con Durand, que tras publicar sus *Cuatro piezas españolas*, no vio la conveniencia de editar estas *Trois Mélodies*. Además, el propio Falla, poco después de su composición, había manifestado claramente su inclinación por los temas musicales españoles: «Yo he preferido trabajar siempre con temas de mi país («Les colombes» y «Chinoiserie» son una excepción)¹²⁰, siendo las *Trois Mélodies* (excluyendo «Séguidille») la única obra vocal de Falla no inspirada en España.

¿Cuál fue entonces la causa por la que Falla se aventuró a componer en este género? Con mucha probabilidad, la creación sobre textos franceses se debió a una necesidad de liberarse de los condicionamientos estéticos que lo pudieran «encasillar» como compositor españolista o únicamente de música española. Y en ese camino, actuó animado probablemente por sus maestros y siguiendo la misma tendencia compositiva que el círculo

¹¹⁷ Théophile Gautier (1811-1872) fue un famoso poeta, dramaturgo, novelista, periodista, crítico literario y fotógrafo francés. Durante toda su vida Gautier viajó por varios lugares del mundo, entre los que destacan España, Italia, Rusia, Egipto o Argelia, y sus libros de viaje son considerados de los mejores del siglo XIX por su estilo personal y su difusión de la cultura de cada lugar. Sus textos han sido puestos en música por algunos de los grandes compositores franceses del siglo XIX, entre ellos destacan Hector Berlioz, Gabriel Fauré, George Bizet o Jules Massenet.

¹¹⁸ HOFFELÉ, Jean-Charles. *Manuel de Falla*. París, Fayard, 1992, p.106.

¹¹⁹ GAUTIER, Théophile. *Poésies complètes. Tome second*. París, Eugène Fasquelle, 1904. AMF, R. 2628. Contiene anotaciones autógrafas de Falla.

¹²⁰ Carta de Manuel de Falla a Georges Jean-Aubry. París, 21-VIII-1910. Fotocopia del autógrafo firmado con localización desconocida. AMF, sign. n° 7133-003: «Je préfère travailler toujours sur des sujets de mon pays (*Les colombes et Chinoiserie en font une exception*)».

de músicos franceses que le rodeaba. Gerardo Diego realizó en 1945 una reflexión muy precisa que nos puede dar la respuesta sobre la elección de los poemas para componer sus canciones francesas:

El hecho de elegir Falla un texto poético francés puede, a primera vista, parecer sorprendente. No lo es tanto si se considera que nuestro joven maestro llevaba ya varios años trabajando en el ambiente musical de París y que consideraba a la música francesa del principio de siglo como la suprema expresión del nuevo arte músico-poético del nuevo siglo. Y si Albéniz trabajaba sobre un texto inglés, y él, y Granados, y Viñes, llevaban ya más años viviendo intensamente aquella espléndida vida artística del París simbolista, impresionista y orientalista, nada tiene de extraño que Falla, tras un estudio profundo y minucioso de la lengua y de la fonética francesa, se dispusiese a ofrendar a una nación a quien ya consideraba como su segunda patria artística un homenaje de colaboración con uno de sus más orgullosos poetas¹²¹.

Pero además, en su actitud creemos que subyace la necesidad de trabajar y componer, para crecer como compositor, las temáticas diferentes que eligió. Como apuntamos en el comienzo de este capítulo, Manuel de Falla escogió tres poemas que representan perfectamente el ambiente musical parisino de la primera década del siglo XX: en primer lugar un texto netamente francés, sutil y cargado de musicalidad, al que Falla respondió con un tratamiento extremadamente fino y detallado; en segundo, un poema de temática china que es una de las fuentes de inspiración de los músicos franceses más importantes en estos momentos; y por último, un texto con referencias a España, «el cercano oriente», erigido como uno de los lugares de inspiración más importantes desde el siglo XIX, y que continuó siendo objeto de numerosas recreaciones artísticas entre los compositores franceses de primeras décadas del siglo XX.

Estas tres temáticas continuaban siendo recurrentes entre la mayoría de los músicos franceses, como Chris Collins ejemplifica en su último trabajo dedicado a la «Séguirille»¹²², y le permitían emular un lenguaje específico en cada una de las *Mélodies* para responder así a tres ámbitos estilísticos distintos. Falla incluso pudo calcar para estas obras las temáticas de alguno de los ciclos compuestos anteriormente por Debussy. Por ejemplo el plan temático de *Trois Mélodies* es bastante parecido a la colección de *Estampes* para piano compuesta por Debussy en 1903. Dicha colección, al igual que la obra de Falla, tenía en primer lugar una temática exótica en «Pagodes», basada en el gamelán javanés; una obra española, en este caso una habanera, «La soirée dans Grenade»; y por último una temática muy propia de la música francesa del momento, «Jardins sous la pluie».

¹²¹ DIEGO, Gerardo. «Las canciones de Falla». *Música*, XII, 1945. AMF, R. 5892.

¹²² COLLINS, Chris. «Gautier's Spain and Falla's France: voice and modes of performance in "Séguirille"». *Dix-neuf*, vol. 17, n° 1, 2013, p. 16.

Más significativo resulta que Falla no eligiera a algunos de los poetas simbolistas a los que estaban recurriendo sus coetáneos en los primeros años del siglo XX y se decantara en cambio por Théophile Gautier. La poesía de este escritor había sido tradicionalmente muy concurrida por los melodistas durante el siglo XIX, pero en los primeros años del siglo XX ya había caído prácticamente en el olvido. En este sentido, creemos que la elección de Gautier fue totalmente intencionada y respondió a diversos motivos. En primer lugar, Falla debió de seguir el ejemplo de los melodistas franceses e incluso de los principales compositores cercanos a él, como Debussy o Dukas¹²³, que, aunque tiempo atrás, utilizaron los textos de Gautier. En la siguiente tabla hacemos una relación de algunas de las composiciones llevadas a cabo sobre textos de Gautier cuyas fechas de composición, como podemos comprobar, finalizan en su mayoría en los primeros años de la década de 1880:

Compositor	Título	Año de composición
Debussy, Claude	<i>Coquetterie posthume</i>	1883
Debussy, Claude	<i>Les Papillons</i>	1881
Debussy, Claude	<i>Séguidille</i>	1882
Dukas, Paul	<i>L'Ondine et le pêcheur</i> ¹²⁴	1884
Fauré, Gabriel	<i>Chanson du pêcheur</i>	1872
Fauré, Gabriel	<i>Les Matelots</i>	1867
Fauré, Gabriel	<i>Seule!</i>	1871
Fauré, Gabriel	<i>Tristesse</i>	1873
Saint-Saëns, Camille	<i>Lamento</i>	1850
Schmitt, Florent	<i>Par la tempête</i>	1896

Tabla 2. Ejemplos de obras creadas por compositores franceses sobre textos de Théophile Gautier.

Como vemos, Debussy ya había puesto música a la «Séguidille» editada por Théophile Gautier en *Voyage en Espagne* en una primera época de fascinación por la música española durante sus años como estudiante del Conservatorio de París; además en ese período anterior a ganar el Gran Premio de Roma¹²⁵, habían sido varias las *mélodies*

¹²³ Podemos encontrar una guía de los compositores que han elaborado alguna *mélodie* sobre texto de Théophile Gautier en: BRADLEY, Carol June. *Index to Poetry in Music. A Guide to the Poetry Set as Solo Songs by 125 Major Song Composers*. New York, Routledge, 2003.

¹²⁴ Arreglo para voz y piano de François Henry del manuscrito original inédito para canto y orquesta.

¹²⁵ BROWN, Matthew. *Debussy's «Ibéria»*. New York, Oxford University Press, 2003, p. 37.

compuestas fruto de su atracción por España. Entre ellas, la «Séguidille» es una de sus canciones dedicadas a Madame Vasnier en el otoño de 1882¹²⁶. Es posible que, como ha planteado Stéphane Escoubet¹²⁷, fuera el propio Debussy el que sugiriera el texto a Manuel de Falla.

Además, Falla debía de conocer desde tiempo atrás algunos de estos poemas por, como hemos indicado anteriormente, sus años de estudio con Felipe Pedrell. La influencia de la *mélodie* francesa fue un aspecto esencial de los *lieder* creados por Pedrell, pero además el músico catalán había compuesto en 1875 cuando viajó a París las *Consolations*, basadas en *La Comédie de la mort* de Théophile Gautier. En ellas utilizó referentes estilísticos y textuales franceses como algunos textos idénticos a los utilizados por Hector Berlioz en *Nuits d'Été*¹²⁸.

En segundo lugar, la elección de Gautier pudo estar relacionada directamente con las características de su obra. Desde el punto de vista formal, el corpus de su poesía, por un lado ofrece una gran diversidad de temáticas al ser uno de los viajeros franceses románticos por antonomasia, y por otro, contiene una versificación cargada de musicalidad. De nuevo en palabras de Gerardo Diego, «Lo que sí resulta notablemente revelador es que sea precisamente Gautier el poeta elegido. Gautier, el plástico y ya casi parnasiano [...] Gautier tratando de modelar escultóricamente la fluidez resbaladiza de la lengua francesa, de tradición contraria a la española [...]»¹²⁹. Junto a ese carácter de la lengua, la necesidad de elegir poemas que intrínsecamente poseían musicalidad llevó a Falla a seleccionar para sus *Mélodies* tres estrofas que no constituyen ningún ciclo, sino que tienen como único elemento de unión la elección del compositor. Como canciones sí fueron pensadas como un conjunto y creemos que el orden dentro del ciclo se debió únicamente a la decisión del propio Falla.

Y como última causa, y probablemente la principal para esta elección, subrayamos simplemente el gusto y la predilección que Falla pudo por sentir por este autor. Prueba de ello es que se conservan numerosos libros suyos en su biblioteca¹³⁰ e incluso bastantes años

¹²⁶ LADO-BORDOWSKY. «La Chronologie des œuvres de jeunesse de Claude Debussy (1879-1884)». *Cahiers Debussy*, 14, 1990, pp. 3-22.

¹²⁷ ESCOUBERT, Stéphane. «La mise en musique des poésies d'Espagne: une Espagne de salon?». *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2000, p. 229.

¹²⁸ CORTÈS, Francesc. «Referentes estilísticos y textuales en la canción catalana», *Op. cit.*, p. 113.

¹²⁹ DIEGO, Gerardo. «Las canciones de Falla», *Op. cit.*, p. 3.

¹³⁰ Presentamos una relación de los libros de Gautier pertenecientes a Falla que se encuentran en su biblioteca: *Loin de Paris*. Paris, Michel Lévy, 1865. AMF, R. 3866; *Le Roman de la momie*. Paris, Nelson, [s.a.]. AMF, R. 3404; *Jettatura*. Paris, Flammarion, [s.a.]. AMF, R. 2626; *Un Trio de romans*. Paris, Nelson, [s.a.]. AMF, R. 2627; *Poésies complètes. Tome second*. Paris, Eugène Fasquelle, 1904. AMF, R. 2628; *Émaux et Camées*. Paris, 1919. AMF, R. 2630. *La novela de la momia*. Madrid, Calleja, [s.a.]. AMF, R. 2631; *Viaje por España. Tomo I*. Madrid, Espasa-Calpe, 1943. AMF, R. 2385.

después de la composición de *Trois Mélodies*, Théophile Gautier siguió estando presente en las lecturas de Manuel de Falla, como lo demuestran los libros de Gautier que adquirió en Argentina¹³¹. En este sentido, también es una prueba de su interés por este autor la participación en el homenaje a Gautier llevado a cabo por los amigos de la Tertulia El Rinconcillo (del que Falla era «socio honorario»¹³²). Luis García Montero recuerda que este grupo dedicó un homenaje la noche del 26 de octubre de 1922, cuando colocaron un azulejo conmemorativo en la calle Párraga que suponía el intento de llevar a cabo una «reivindicación intelectual de Gautier»¹³³. Era la época en la que una placa de cerámica de Fajalauza rememoraba a personajes como Isaac Albéniz, Gautier o Glinka¹³⁴ y en el que Falla debió de ser parte activa, como lo muestran las cartas que hacen referencia a ese homenaje¹³⁵.

2.2. *El tratamiento de los textos*

Con los elementos de formación que Falla tenía en 1909 —y que recordamos fueron la adaptación de *La vida breve* al francés y el conocimiento de diversas *mélodies* y de obras en este idioma— no le resultó difícil alcanzar en cada una de sus *Trois Mélodies* una perfecta alianza entre la música y los textos franceses. Para ello desarrolló un tipo de prosodia en la que contrastan soluciones bastante innovadoras y en la línea de lo que sus contemporáneos estaban llevando a cabo, con una respuesta a las dificultades prosódicas a la manera clásica. Es decir, resolvió la prosodia empleando la «e» muda vocalizada en la mayoría de los casos¹³⁶ y los diptongos separados en dos figuras musicales¹³⁷.

Para adentrarnos en el análisis de este aspecto, trasladamos la metodología de análisis empleada en el primer capítulo de este trabajo, al que unimos una síntesis del estudio de la traducción rítmica al francés de *El retablo de maese Pedro* puesto en práctica por

¹³¹ En las cartas conservadas entre Manuel de Falla y Viau S.R.L. Libreros-Editores (Buenos Aires), con sign. n° 7742 se conservan varias facturas por la adquisición de obras de Théophile Gautier.

¹³² GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Madrid, Debolsillo, 1998, p. 92.

¹³³ GARCÍA MONTERO, Luis. *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid, Taurus, 2016.

¹³⁴ PERANGÓN LÓPEZ, Clara Eugenia. *La literatura en la prensa periódica Granadina (1915-1936)*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2006, p. 14.

¹³⁵ Véase por ejemplo la carta enviada por John Brande Trend a Manuel de Falla. Madrid, [22-XI]. Carta original manuscrita. AMF, sign. n° 7696/1-017.

¹³⁶ Tradicionalmente, el tratamiento en el texto del canto consistía en la pronunciación de todas las sílabas, incluyéndose la «e» muda. No será hasta principios del siglo XX cuando, por primera vez, Ravel las suprima en su obra *L'Heure espagnole*. En: SANTANA BURGOS, Laura. *El libreto de El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla: estudio comparativo de sus traducciones*, Op. cit., p. 290.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 87.

Laura Santana¹³⁸. De este modo nos vamos a detener dentro de estas canciones en tres ámbitos relacionados con los planos musical y literario:

- la «e» muda
- la acentuación
- la métrica y la adaptación musical

Como hemos indicado, el tratamiento general que Falla dio a la «e» muda en la musicalización de estos textos fue a la manera clásica, es decir, vocalizando la «e». Esta utilización en la que se pronuncian todas las sílabas del canto es propia por su sonoridad tan particular de la tradición francesa y así fue empleada por los melodistas hasta principios del siglo XX¹³⁹. Por lo tanto, *a priori* Falla no adoptó una actitud innovadora en este ámbito del planteamiento prosódico. Tan sólo podemos señalar algunas excepciones, como sucede en «Les Colombes», pero siempre con una razón fonética: hasta en seis ocasiones Falla hizo la elisión de la vocal muda «e» en esta canción, aunque en todos los casos la palabra que sigue a esta «e» empieza por vocal, con lo que se une la «e» con la vocal de la siguiente palabra y se fusionan en una sola sílaba. Con estas irregularidades, Falla agilizó el discurso vocal en esta especie de recitado continuo, y acercó los *tempos* de voz hablada y cantada.

En cuanto a la acentuación y a la adaptación, la actitud de Falla es más arriesgada y moderna: buscó en multitud de ocasiones huir de las acentuaciones más evidentes de las *mélodies*. Para ello se valió por ejemplo del uso de tresillos que rompen la acentuación de las partes fuertes y realizó adaptaciones musicales con juegos de alturas innovadores, como veremos por ejemplo en la repetición de notas de «Chinoiserie». A continuación, estudiamos metodológicamente estas obras desde el prisma de la concordancia al mismo nivel entre música y texto, alejado de cualquier «principio de asimilación» entre ambos parámetros¹⁴⁰. Las canciones de juventud compuestas por Manuel de Falla en las que la relación de la música con el texto poético estaba condicionada por un elemento intrínseco en los versos, el ritmo, ya alumbraban una búsqueda de la convergencia entre el texto y la música que se iban distanciando de cualquier tipo de subordinación. Pero en las *Trois Mélodies* la creación melódica y el análisis métrico cuantitativo tienen una relación que supera la reciprocidad y concordancia, es decir, se basan en la libertad entre ambos parámetros y se aleja de la yuxtaposición, pero sin que exista desconexión entre ambos. Realmente esa era la aspiración de los músicos de principio de siglo, como podemos leer en las declaraciones hechas por Debussy en 1911.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 107-108.

¹³⁹ Hemos indicado en nota anterior cuándo comienzan a suprimirse estas vocales del discurso musical.

¹⁴⁰ RUWET, Nicolas. *Langage, Musique, Poésie*. Paris, Seuil, 1972.

Los verdaderos versos tienen un ritmo propio que es más bien molesto para nosotros [los compositores]. Fíjese, últimamente, no sé por qué, puse música a tres baladas de Villon... Sí, sí sé por qué: porque me apetecía desde hace mucho tiempo. Pues bien, es muy difícil seguirles correctamente, acordar sus ritmos conservando la inspiración. Si se hace algo artificial, si uno se contenta con un trabajo de yuxtaposición, evidentemente no es difícil, pero entonces no merece la pena. Los versos clásicos tienen una vida propia, un «dinamismo interior», para hablar como los alemanes, que no es cosa nuestra, de los músicos¹⁴¹.

En las *Trois Mélodies*, Falla muestra un dominio absoluto de la melodía conservando su propia «inspiración» frente al texto, y lo hace con un perfil melódico completamente distinto en cada una de las obras. Aun así, hay varios aspectos comunes a las tres en la relación entre la música y el texto que debemos marcar:

1. La dicción es silábica en prácticamente la totalidad de las obras, resultando de gran sobriedad, facilitando su entendimiento y trasladando a veces al oyente una atmósfera distinta en cada una de las *Mélodies*.

2. El paralelismo entre las estrofas de los poemas y las secciones musicales. Falla, como era habitual, es respetuoso con la estructura que Théophile Gautier da a sus poemas y traslada dicha estructura de manera prácticamente fiel a la forma de cada una de sus *Mélodies*.

3. En las obras creadas por Falla no tiene ningún sentido el estudio de motivos rítmicos recurrentes, pues son totalmente inexistentes; pero sí de estructuras similares aplicadas a los versos.

En cuanto a la prosodia, es muy significativo que en cada una de las tres *Mélodies* encontramos un tratamiento totalmente distinto. En «Les Colombes» podemos observar claramente una melodía que no pretende reforzar el texto, sino que tiene su propia identidad. En «Chinoiserie», Falla explora principalmente la declamación y el recitativo y en «Séguidille», el aspecto rítmico de la melodía adquiere una importancia relevante al convertirse el texto del estribillo en el principal condicionante del ritmo.

2.2.1. «Les Colombes»

El título de la primera de las canciones es una metáfora («Les Colombes», Las palomas) cargada de figuras alegóricas, sobre todo en las dos primeras estrofas. El sentido

¹⁴¹ DEBUSSY, Claude. *El Sr Corchea y otros escritos*. Traducción de Ángel Medina Álvarez. Madrid, Alianza, 1987, pp. 183-184.

real de estos versos no se descubre hasta el tercer cuarteto: «Mon âme est l'arbre où tous les soirs, comme elles» donde se revela la personificación que Marie-Claire Beltrando ve sugerida con las rimas tombes / colombes que aparecen al final del primer y tercer verso¹⁴², identificando ambas palabras. A continuación reproducimos el texto del poema:

Sur le coteau, là-bas où sont les tombes,
Un beau palmier, comme un panache vert,
Dresse sa tête, où le soir les colombes
Viennent nicher et se mettre à couvert.

Mais le matin elles quittent les branches ;
Comme un collier qui s'égrène, on les voit
S'éparpiller dans l'air bleu, toutes blanches,
Et se poser plus loin sur quelque toit.

Mon âme est l'arbre où tous les soirs, comme elles,
De blancs essaims de folles visions
Tombent des cieus en palpitant des ailes,
Pour s'envoler dès les premiers rayons.

La estructura general de la *Mélodie* «Les Colombes» responde a una división en tres secciones que coinciden con cada una de las tres estrofas del poema (A, B y C). A continuación presentamos en una tabla la estructura de la canción y su distribución textual:

Partes y secciones musicales	Compases	Versos
A	cc. 1-14	vv. 1-4: Sur le coteau, là-bas où sont les tombes, / Un beau palmier, comme un panache vert, / Dresse sa tête, où le soir les colombes / Viennent nicher et se mettre à couvert.
Interludio	cc. 14-17	
B	cc. 17-26	vv. 5-8: Mais le matin elles quittent les branches ; / Comme un collier qui s'égrène, on les voit / S'éparpiller dans l'air bleu, toutes blanches, / Et se poser plus loin sur quelque toit.
Interludio	cc. 26-27	
C	cc. 28-37	vv. 9-12: Mon âme est l'arbre où tous les soirs, comme elles, / De blancs essaims de folles visions / Tombent des cieus en palpitant des ailes, / Pour s'envoler dès les premiers rayons.

¹⁴² BELTRANDO PATIER, Marie-Claire. «*Les Colombes, Chinoiserie et Séquidille: une entrée en mélodie française*». En: *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, p. 88.

Partes y secciones musicales	Compases	Versos
Coda	cc. 37-41	

Tabla 3. Propuesta de análisis formal de «Les Colombes».

El poema está formado por un patrón regular de versos decasílabos divididos en tres cuartetas. El *décasyllabe* se amolda a metros regulares muy diferentes, por lo que puede encajarse en cualquier esquema musical si se juega con la duración de las notas y las pausas¹⁴³; y eso es precisamente lo que lleva a cabo Manuel de Falla al mantener en su melodía algunos aspectos generales del texto como:


1. Su forma. Como hemos comprobado en la tabla anterior, Falla divide «Les Colombes», al igual que el poema, en tres partes claramente diferenciadas por el acompañamiento pianístico de cada sección y los interludios que las conectan.


2. Elementos esenciales de la métrica del poema como el respeto a las sílabas tónicas en el comienzo de los versos y en el final de los mismos, así como los signos de puntuación.


Pero si acercamos el prisma de análisis a los detalles más minuciosos, encontramos que la melodía muestra una gran autonomía con relación al texto porque aunque respeta los esquemas acentuales del verso, tiene un sentido propio e independiente. Además, durante toda la canción encontramos que los dos sistemas, textual y musical, se interrelacionan, pero conservan su libertad.

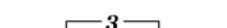
Los procedimientos de creación melódica de «Les Colombes» son muy similares en la primera y tercera estrofas y diferente en la segunda. Así podemos ver en el ejemplo siguiente –donde mostramos la combinación del ritmo elegido por Falla y el texto de Gautier– los versos primero, tercer y cuarto, que a su vez están delimitados con algún signo de puntuación en el poema y que terminan con el fin de un compás. Por el contrario, es el segundo verso el que no tiene signo de puntuación y Falla decide encabalar en un mismo compás uniendo el final de éste y el principio del tercero. Además, los comienzos de los dos primeros versos, con sílabas átonas, Falla los hace coincidir con partes débiles del


¹⁴³ PAMIES BELTRÁN, Antonio. «La métrica cuantitativo-musical en Francia». *Revista de Filología Francesa*, 6. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995, p. 205.

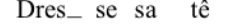
3/4  Sur le co teau, _____ là - bas

3/4  où sont les tom - bes,

3/4  Un beau pal - mier, comme un pa-na - che vert

3/4  Dres_ se sa tê - te où le soir

3/4  les co - lom - bes

3/4  Vien-nent ni - cher _____ et se mettre à cou - vert

Pero lo más interesante y que resume todo lo explicado anteriormente, es que Falla respeta la métrica del texto de Gautier, pero se aleja de la acentuación regular y habitual de las sílabas tónicas: no subraya con figuraciones musicales más largas o con motivos rítmicos las sílabas tónicas, y trata por el contrario la prosodia con total libertad e imaginación, sin utilizar ningún motivo rítmico en toda la canción para responder a los esquemas textuales organizados de forma binaria o ternaria. No tiene demasiado sentido en esta *Mélodie* realizar, como hacíamos en las canciones de juventud, un análisis del texto en moldes binarios y ternarios porque Falla no los sigue y no nos permite hacer un paralelismo. Por el contrario, apunta ya su intención de no ceñirse a patrones acentuales cerrados y a perseguir, como veremos con más claridad en «Chinoiserie», la declamación y la libertad. No busca un patrón rítmico repetitivo, sino una flexibilidad más propia del declamado o del discurso hablado.

159

Los cambios prosódicos en «Les Colombes»

Dentro de esta canción, y aunque en esta sección tratamos la prosodia de las *Trois Mélodies* centrada en el análisis del resultado final de la combinación entre texto y ritmo de la melodía, tenemos que hacer un inciso y aludir a un aspecto que nos muestran los manuscritos conservados de estas obras: se trata del camino que Falla recorrió en la prosodia de esta obra desde sus primeras ideas hasta su versión final. En general, la diferencia entre las versiones más primitivas y las posteriores está en el ritmo de la línea vocal, pues el de la canción publicada se aproxima mucho más al ritmo del francés hablado que el de la versión original¹⁴⁴. Estos cambios los podemos dividir en varios aspectos para facilitar su inteligibilidad:

Por una parte, el manuscrito A1 de «Les Colombes» tiene muchas modificaciones respecto a la versión editada en el acompañamiento y sobre todo en la prosodia. Pero es en el manuscrito A2 donde encontramos la versión más primitiva o diferente con respecto a la final. En este ejemplo podemos contrastar las diferencias entre este A2 y la versión final:

The image displays a musical score comparison for the song 'Les Colombes' by Manuel de Falla. It consists of three systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal staves. The first system shows the lyrics 'el - les quit - tent les bran - ches comme un col -'. The second system shows 'el - les quit - tent les bran - ches. Comme un col -'. The third system shows 'lier qui s'é- grè ne, on les voit S'é - par - pil'. The score illustrates differences in melody and rhythm between the manuscript A2 and the edited version.

Ejemplo musical 5. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Les Colombes», comparación de la melodía del Ms. XXXVIII A2-1r con la versión editada, cc. 18-22.

Aunque en este caso el perfil melódico es bastante similar, como vemos en esta comparación, desde el punto de vista rítmico las modificaciones consisten en el añadido de

¹⁴⁴ COLLINS, Christopher. *Manuel de Falla and his European contemporaries...*, *Op. cit.*, p. 186.

diversos tresillos. Con ellos consigue un gran cambio en la prosodia que consiste en un ritmo menos marcado y una mayor libertad de la melodía.

Mucha más distancia existe entre los compases 33 y 37 de esta obra. En ellos, como vemos en la siguiente transcripción del manuscrito A2 y de la versión final, la evolución es muy grande y tanto las alturas de la línea melódica como la prosodia son completamente distintas.

Ejemplo musical 6. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Les Colombes», comparación de la melodía del ms. XXXVIII A2-2r con la versión editada, cc. 33-37.

Esta comparación nos muestra la idea primitiva de Falla con respecto a la final. Curiosamente, y por ello hemos elegido este ejemplo, la idea primera que tuvo para los últimos dos versos del poema de Gautier, fue un diseño melódico basado en gran medida en el recitado sobre una única nota. Pero si comparamos ambas melodías, observamos que Falla optó por dejar para el final el recurso del recitado sobre la misma nota. Además, claramente en esta versión definitiva, Falla compone un perfil más cercano al habla que permite al cantante una respiración más lógica, pero con una línea más ondulante y atractiva. Por último, anotamos que los cambios prosódicos entre ambas versiones son fundamentales, como hemos indicado, por las respiraciones y por la acentuación del texto.

2.2.2. «Chinoiserie»

Sobre los pentagramas del manuscrito XXXVIII A4 podemos leer una anotación de mano de Manuel de Falla que indica «completamente declamado, sin importancia en el piano y sin recordar ningún tema – tal vez otra tonalidad». Es posible que estas recomendaciones fueran hechas por Debussy, aunque no lo podemos afirmar con certeza. Lo que sí podemos es constatar que prácticamente desde su llegada a París, Manuel de Falla mostró un especial interés por la declamación de la lengua francesa. Prueba de ello son los datos conservados de su asistencia el 14 de mayo de 1908 a la pieza teatral *Les Bouffons* protagonizada por Sara Bernhardt¹⁴⁵. De esta audición, Falla anotó en su dietario una interesante opinión acerca de la recitación cantada que allí escuchó: «Declama con sonidos. Sobre una misma nota dice varios versos seguidos»¹⁴⁶. Además parece que este hecho no fue algo aislado porque el día 15 de ese mes registró otro asiento de gasto por 2.00 fr bajo el epígrafe *Les Bouffons*.

Desde esa primavera de 1908, la primera y única vez que Falla compuso en francés para voz y piano fue en *Trois Mélodies*¹⁴⁷ y por ello es ineludible relacionar este interés por el declamado con estas canciones y de un modo muy particular con «Chinoiserie», como vamos a ver a continuación.

«Chinoiserie» es un poema que versa sobre un encantador tema que describe de forma deliciosa a una deseada mujer china. Cuando Gautier, a comienzos del siglo XIX, miró a China, evocó un mundo de belleza delicada, todavía cercano a la visión del rococó¹⁴⁸. Su ideal en «Chinoiserie» de motivos como la porcelana o el abanico, extraídos de las artes visuales y decorativas, está íntimamente relacionado con sus materiales frágiles a pequeña escala y sus propiedades ornamentales. Además, la misma motivación de la porcelana literalmente cristaliza la gracia del pasado. Paradójicamente, esa es la referencia de Falla en su estilo musical, el de Asia, tal como lo perciben sus contemporáneos

¹⁴⁵ Sara Bernhardt (1844-1923) fue una actriz de teatro francesa considerada una de las más importantes del siglo XIX. Interpretó papeles trágicos con un gran éxito a lo largo de su carrera en Europa y Estados Unidos. Entre los registros que se conservan de esta actriz encontramos varios de *Les Bouffons* de Miguel Zamacoïs realizados en París en 1908. Podemos encontrar la información referente a ellos en: RUST, Brian. *The complete entertainment discography from the mid 1890s to 1942*. New Rochelle, Arlington House, 1973, p. 52.

¹⁴⁶ Compró la entrada el mismo día a un precio de 3.50fr más 0.50 fr del programa. En: BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla (París, 1908)», *Op. cit.*, p. 289.

¹⁴⁷ En 1924, le pondrá de nuevo música a un texto francés: *Psyché*, para mezzosoprano y cinco instrumentos, sobre un poema de Georges Jean-Aubry.

¹⁴⁸ IRELAND, Ken. *Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830-1910*. Cranbury, Associated University Presses, 2006, p. 39.

franceses, que resume de manera convincente la forma abstracta establecida en el poema¹⁴⁹ y se refleja perfectamente en la relación música-texto creada por el compositor.

Ce n'est pas vous, non, madame, que j'aime,
Ni vous non plus, Juliette, ni vous,
Ophélia, ni Béatrix, ni même
Laure la blonde, avec ses grands yeux doux.

Celle que j'aime, à présent, est en Chine ;
Elle demeure, avec ses vieux parents,
Dans une tour de porcelaine fine,
Au fleuve jaune, où sont les cormorans ;

Elle a des yeux retroussés vers les tempes,
Un pied petit, à tenir dans la main,
Le teint plus clair que le cuivre des lampes,
Les ongles longs et rougis de carmin ;

Par son treillis elle passe sa tête,
Que l'hirondelle, en volant, vient toucher,
Et, chaque soir, aussi bien qu'un poète,
Chante le saule et la fleur du pêcher.

Es muy interesante que Falla eligiera este poema para realizar su acercamiento al Lejano Oriente porque con el simbolismo de «Chinoiserie» cuenta con un amplio abanico de posibilidades de tratamiento del texto. Uno de los principales no se refiere a la semántica del poema, sino a su forma, que por primera vez contraviene a la tónica habitual del compositor de seguir la estructura del poema de manera literal. La *Mélodie* de Falla tiene varias diferencias estructurales significativas con respecto al poema. La más importante es que Falla toma la primera estrofa y el primer verso de la segunda para poner en música su recitativo introductorio, y a partir de la segunda estrofa comienza, cuando hace mención a China, la llamada «*machine chinoise*». Estas dislocaciones de estrofas no son muy habituales y por tanto resulta muy interesante por lo novedoso que otorga a la estructura, que además concentra todo el interés en el término «Chine».

En un primer análisis formal, podemos encontrar en la «Chinoiserie» de Falla cuatro secciones que se corresponden con las cuatro estrofas del poema, aunque la primera de ellas, el recitativo, la hemos considerado una sección introductoria:

¹⁴⁹ COLLINS, Chris. «Gautier's Spain and Falla's France: voice and modes...», *Op. cit.*, pp. 17-18.

Partes y secciones musicales	Compases	Versos
Introducción-recitativo	cc. 1-20	vv. 1-5: Ce n'est pas vous, non, madame, que j'aime, / Ni vous non plus, Juliette, ni vous, / Ophélia, ni Béatrix, ni même / Laure la blonde, avec ses grands yeux doux / Celle que j'aime, à présent, est en
A	cc. 21-33	vv. 5-8: Chine ; / Elle demeure, avec ses vieux parents, / Dans une tour de porcelaine fine, / Au fleuve jaune, où sont les cormorans ;
Interludio	cc. 33-36	
B	cc. 37-44	vv. 9-12: Elle a des yeux retroussés vers les tempes, / Un pied petit, à tenir dans la main, / Le teint plus clair que le cuivre des lampes, / Les ongles longs et rougis de carmin ;
Interludio	cc. 45-52	
C	cc. 53-77	vv. 13-16: Par son treillis elle passe sa tête, / Que l'hirondelle, en volant, vient toucher, / Et, chaque soir, aussi bien qu'un poète, / Chante le saule et la fleur du pêcher.
Coda	cc. 77-82	

Tabla 4. Propuesta de análisis formal de «Chinoiserie».

Tras exponer su estructura, queremos mostrar uno de los aspectos considerados más interesantes y es que Falla persigue trasladar en su música el sentido del texto a través de una estructura bipartita originalmente oculta. Así, a partir del verso seis recrea un estilo fuertemente contrastado con lo que en el esquema anterior hemos llamado introducción. Como describe el profesor Collins, Falla incluye desde ese verso las descripciones fantásticas de China y de la mujer china idealizada¹⁵⁰. Por ello podemos indicar que en esta *mélodie* existe una relación íntima con el texto, pero no en un nivel superficial relacionado con la forma del poema, sino mucho más profundo ligado a su significación.

El texto de «Chinoiserie» se presenta al igual que la *Mélodie* anterior también en forma de cuartetos decasílabos (ahora cuatro a diferencia de los tres de «Les Colombes»). De toda la línea vocal es importante destacar dos tratamientos totalmente diferentes: de los compases 1 a 21 –la llamada introducción– es un recitativo real en el que la letanía de nombres femeninos europeos se aproxima mucho al ritmo y entonación del francés hablado¹⁵¹. Y la línea vocal que establece entre los compases 37 y 44 que discurre

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵¹ *Ibid.*

únicamente sobre dos notas y con figuración de tresillos. En esa parte, convierte la melodía en una declamación en la que no se entorpecen los rasgos acentuales más generales de la prosodia, pero sí se manifiesta la intención de Falla de crear un contraste. Es decir, Falla superpone un esquema rítmico musical, sin contravenir la acentuación textual, y que se enraíza con el declamado. A continuación mostramos dos ejemplos con cada una de estas secciones:

Ce n'est pas vous, non, ma - da - me, que j'ai - me,

Ni vous non plus, Ju - li - et - te, ni vous,

O phé - li - a, ni Bé - a - trix, ni mê - me

Lau - re la blon - de, a - vec ses grands yeux doux. —

Ejemplo musical 7. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», prosodia del recitativo, cc. 2-15.

Elle a des yeux re - trous - sés vers les tem - pes,

Un pied pe - tit à te - nir dans la main.

Le teint plus clair que le cui - vre des lam - pes,

Les on - gles longs et rou - gis de car - min.

Ejemplo musical 8. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, prosodia de la segunda sección de «Chinoiserie», cc. 37-44.

En el subcapítulo siguiente estudiaremos las características melódicas de cada una de las secciones relacionadas con el acompañamiento pianístico para seguir así la lógica de la *Mélodie*.

2.2.3. «Séguidille»

Por último, Manuel de Falla eligió un poema que presentaba a España como lo hacían los viajeros románticos, con todos los tópicos habituales de nuestro país. Al igual que hizo Debussy en *La Soirée dans Grenade*, Falla creó «Séguidille» sin ningún préstamo del folclore español, pero mostrando detalles de la música española propios de un auténtico conocedor de ella. Por este motivo, la obra muestra la versatilidad de Manuel de Falla que consigue de forma magnífica componer música española a la manera francesa, es decir, recreando características de su esencia sin acudir al folclore y también con procedimientos técnicos de la moderna escuela francesa.

Del poema, que reproducimos a continuación, es significativo el empleo de algunas palabras en español:

Un jupon serré sur les hanches,
Un peigne énorme à son chignon,
Jambe nerveuse et pied mignon,
Œil de feu teint pâle et dents blanches,
Alza ! olà !
Voilà
La véritable manola.

Gestes hardis, libre parole,
Sel et piment à pleine main,
Oubli parfait du lendemain,
Amour fantasque et grâce folle,
Alza ! olà !
Voilà
La véritable manola.

Chanter, danser aux castagnettes,
Et dans les courses de taureaux,
Juger les coups des toreros,
Tout en fumant des cigarettes,
Alza ! olà !
Voilà
La véritable manola.

El profesor Chris Collins centra el atractivo de la elaboración de Falla en una relación con respecto al poema de respuesta irónica a la oposición dialéctica de dos

identidades nacionales: un poema de un autor francés sobre un tema español (y derivado de un modelo español), musicado por un español francófilo viviendo en Francia ¹⁵². Ciertamente, consideramos que Falla cuando compuso «Séguidille» estaba intentando elaborar música española, pero desde la óptica de la música francesa y por ello, más allá de este atractivo, Falla contaba con la ventaja del conocimiento más íntimo de la música de su propio país.

«Séguidille» tiene una estructura tripartita con una parte A, una B y una reexposición A', en la que el compositor utiliza gran parte del material ya empleado al principio, pero con modificaciones no demasiado importantes en la prosodia. Esta distribución encaja con las tres estrofas del poema y lo más significativo es que el último verso de cada una de esas estrofas actúa a modo de estribillo: «Alza! Ola! Voilà La véritable manola!».

Secciones musicales	Compases	Versos
A	cc. 1-20	vv. 1-5: Un jupon serré sur les hanches, / Un peigne énorme à son chignon, / Jambe nerveuse et pied mignon, / Oeil de feu teint pâle et dents blanches, / Alza ! Ola ! Voilà La véritable manola.
B	cc. 20-38	vv. 6-10: Gestes hardis, libre parole, / Sel et piment à pleine main, / Oubli parfait du lendemain, / Amour fantasque et grâce folle, / Alza ! Ola ! Voilà La véritable manola.
A'	cc. 39-59	vv. 11-15: Chanter, danser aux castagnettes, / Et dans les courses de taureaux, / Juger les coups des toreros, / Tout en fumant des cigarettes, / Alza ! Ola ! Voilà ! La véritable manola.

Tabla 5. Propuesta de análisis formal de «Séguidille».

Aquí hay una diferencia notable con respecto a las otras dos canciones y es el acercamiento a la música popular que ya viene dado por el poema de Gautier. Los versos están ordenados en tres cuartetos octosilábicos con una idea nueva en su contenido en cada una de las estrofas. Aunque no hay motivos rítmicos en «Séguidille», a diferencia de las otras dos canciones, sí existen células recurrentes en la melodía como por ejemplo los tresillos del final de los cuatro primeros versos de la primera y tercera estrofa que podemos observar en el ejemplo musical siguiente:

¹⁵² *Ibid.*, p. 9.

Un ju - pon se - ré sur le han - ches, -

Un peigne é - norme à son chi - gnon, -

Jam - be ner - veu - se et pied mig - gnon, -

Oeil de feu, - teint - pâ - leet dents blan - ches

Al - za! O - la!

Voi - là

La ve - ri - ta - ble ma - no - la.

Ejemplo musical 9. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, prosodia de la primera parte de «Séguidille», cc. 2-20.

Del estudio prosódico de esta *Mélodie*, destacamos que en todas las secciones los comienzos de cada verso se producen en parte débil. Falla la escribió así para hacer coincidir la parte fuerte del compás con las sílabas tónicas de cada verso y de este modo, música y texto refuerzan el sentido rítmico de la melodía. El elemento más singular de esta obra es el estribillo que separa cada una de las estrofas. En él, el cambio de metro del texto, ahora de extensión irregular (4 + 2 + 8) requiere una variación importante en el plano musical y para ello, Falla utiliza en el estribillo grafías sin altura determinada que aumentan la fuerza de la melodía y centran la atención sobre esas exclamaciones:



Ejemplo musical 10. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Seguidilla», voz, cc. 50-51.

Este *sprechstimme* o voz hablada es un elemento expresivo que articula la *mélodie* junto con las respiraciones que permiten los silencios y las cadencias que realiza el piano. Desde aquí la prosodia es especialmente significativa porque de las tres veces que aparece, las dos primeras son similares y distinta la última. Este procedimiento responde a la intención de desestabilizar los acentos en las dos primeras estrofas, porque como vemos en el siguiente ejemplo musical, Falla busca no acentuar las partes fuertes, sino que desvía con una hemiolia los acentos de buena parte del estribillo. Así consigue que la caída en las dos últimas sílabas tome fuerza. Por el contrario, en el estribillo de A' sí coinciden cada una de las sílabas con las partes *a tempo* del compás y Falla consigue que este último sea más rotundo, como corroboran los acentos con los que marca cada una de las sílabas de «La véritable» y la indicación *allargando*. Este juego prosódico parece una ironía de Falla para finalizar la *Mélodie* con el subrayado de «la verdadera» manola.

A continuación mostramos la prosodia de los dos primeros estribillos en el ejemplo musical 11 y la de la tercera estrofa en el siguiente:



Ejemplo musical 11a. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidilla», voz, cc. 17-20 y 35-38.



Ejemplo musical 11b. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidilla», voz, cc. 53-56.

Si intentamos establecer una síntesis de los aspectos prosódicos de las tres canciones, tenemos que subrayar varios tratamientos en los que reside la novedad de estas *Mélodies*: en primer lugar destacamos la superposición de esquemas rítmicos musicales que, sin contradecir los del verso, les dan vida propia. Es decir, podríamos resumir diciendo que el tratamiento prosódico de las *Trois Mélodies* se basa en una libertad rítmica de la melodía conectada en todo momento con el texto; en segundo, incidir en la búsqueda de ritmos declamados, que es un aspecto en el que insistiremos en el estudio de la melodía; y por último –aunque contradecimos así las características generales de la prosodia de las *Trois Mélodies* que establecimos al comienzo de esta sección– queremos subrayar la dislocación estructural en algunos casos de las estrofas textuales como gesto innovador.

3. Los manuscritos de las *Trois Mélodies*. Del estudio a la música

Los manuscritos de las *Trois Mélodies* conservados en el Archivo Manuel de Falla son un conjunto de documentos que nos ofrecen una gran muestra, aunque no completa, del proceso compositivo de estas obras. A través de ellos podemos conocer el pensamiento de Falla durante el proceso creativo. Además, y esto es de importancia capital, estos manuscritos contienen una serie de análisis armónicos y melódicos que nos permiten explorar el ensanchamiento de los procedimientos armónicos que Falla estaba llevando a cabo durante sus primeros años de estancia en París, al cual estamos aludiendo desde el comienzo de este capítulo.

Si establecemos una línea temporal que se extiende desde 1909 hasta el estreno de las *Trois Mélodies* en la primavera de 1910, tenemos que indicar que fue un período muy bueno desde el punto de vista de su productividad creativa. Durante 1909 Manuel de Falla no tuvo –al menos no se conserva ningún documento que nos deje constancia de ello– actividad concertística pública¹⁵³. Así, en este tiempo, una vez establecido en los diversos quehaceres para intentar ganarse la vida en París –como fueron las lecciones, sus trabajos como pianista o acompañante en las veladas privadas en las que pudo participar– su tarea cardinal fue la composición. Su ritmo de trabajo debió de ser muy continuado y regular,

¹⁵³ El balance de conciertos que la profesora Elena Torres establece durante los años parisinos de Manuel de Falla es el siguiente: 3 en 1908, 0 en 1909, 3 en 1910, 4 en 1911, 2 en 1912 y 1 en 1913. Es necesario señalar que todas las intervenciones de Falla fueron en conciertos colectivos con el fin, principalmente de mostrar sus obras recientemente compuestas. En: TORRES CLEMENTE, Elena. «Del teclado a la pauta. El piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla», *Op. cit.*, p. 40.

como, unos meses después del estreno de las *Trois Mélodies*, se lo relató a Henri Collet refiriéndose a *La vida breve*: «La orquestación va muy bien: ahora me ocupo del 2º cuadro y espero que todo esté terminado en el curso del mes de octubre. No hago otra cosa de la mañana a la noche, y usted sabe muy bien lo provechoso que resulta este trabajo continuo»¹⁵⁴.

Como consecuencia de ese inusual ritmo de trabajo —si lo comparamos con los ritmos compositivos habituales en Falla, marcados por tiempos muy dilatados de gestación de una obra— este fue un período muy fructífero en el que además de finalizar a principios de año las *Cuatro piezas españolas* y en los últimos meses estas *Trois Mélodies*, continuó con la revisión de *La vida breve*¹⁵⁵ y comenzó varios proyectos que nos dan una idea de agilidad y optimismo en la tarea compositiva.

Así, tiene sentido que en la mayoría de bocetos de estos manuscritos de las *Trois Mélodies* se entrecrucen apuntes de otras obras como muestra del trabajo en paralelo en varios proyectos. En primer lugar, en los manuscritos XXXVIII A1 y A4 (los que contienen las versiones más definitivas de alguna de las *Mélodies*) encontramos bosquejos de *La vida breve*. Y también, entre los manuscritos de las *Trois Mélodies*, hallamos muestras de dos nuevos proyectos: los esbozos y apuntes para *Noches en los jardines de España* y para la obra escénica *Las flores*.

De la última obra, la comedia *Las flores*¹⁵⁶, que finalmente fue un proyecto frustrado, encontramos diversos apuntes en el reverso de la versión de «Chinoiserie» contenida en el manuscrito XXXVIII A4. Si bien las primeras noticias de esta obra con una fecha concreta son de mayo de 1910 en carta a Carlos Fernández Shaw¹⁵⁷, Falla reutilizó los papeles de las *Mélodies* y probablemente al tiempo de su finalización ya debía de contar con la autorización de los hermanos Álvarez Quintero para su musicalización, había manejado el libreto y se había forjado una idea sobre la obra que iba a emprender. La correspondencia conservada con los autores del libreto nos informa acerca del tipo de obra que Falla pretendía crear, lo que concuerda con apuntes, como los conservados en el manuscrito citado donde podemos leer «Formar la declamación con giros melódicos populares y en modalidad

¹⁵⁴ Carta de Manuel de Falla a Paul Milliet. París, 19-VIII-1910. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7285-052. Traducción extraída de *Ibid.*, p. 62.

¹⁵⁵ Encontramos un estudio de las transformaciones sufridas en esta obra en: NOMMICK, Yvan. «*La vida breve* entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal». En: *Manuel de Falla: La vida breve*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 9-118.

¹⁵⁶ Obra escénica de los hermanos Serafín y Joaquín Quintero estrenada el 4 de diciembre de 1901 en el Teatro de la Comedia de Madrid.

¹⁵⁷ Carta de Manuel de Falla a Carlos Fernández Shaw. París, 10-V-1910. Fotocopia de la carta original manuscrita. AMF, sign. n° 6973-025.

popular también»¹⁵⁸. Estos esbozos nos muestran la simultaneidad de ideas que Falla tenía en este momento y nos indican cómo poco después de la composición de las *Trois Mélodies*, Falla estaba concibiendo una obra de temática muy diferente a estas piezas, pero también basada en la declamación del texto, con inclusión de giros melódicos populares y en modalidad popular.

En el mismo manuscrito, al reverso de «Chinoiserie» donde Falla realiza sus apuntes para *Las flores*, encontramos referencia a los *Nocturnos*¹⁵⁹. Apoyándose en esta denominación, el profesor Chris Collins nos confirma que la fecha de inicio o al menos la planificación en la mente de Falla de *Noches en los jardines de España* tuvo lugar durante 1909¹⁶⁰.

En definitiva, todo este material que encontramos reunido por su constante reutilización del papel, es paradigma de un período compositivo bastante fructífero y sobre todo muestra una versatilidad compositiva que en períodos posteriores sólo encontraremos en muy contadas ocasiones.

3.1. Las fases de la composición

Como hemos visto, Falla reutilizó a menudo el papel para economizar, lo que propició la aparición de apuntes para diferentes obras en un mismo manuscrito. A pesar de ello, los borradores conservados de las *Trois Mélodies* nos permiten manejar distinto material con el que podemos establecer varios estadios del proceso creativo, aunque es difícil determinar con precisión cada una de esas fases. En total, los manuscritos, catalogados como XXXVIII, están subdivididos en cinco signaturas que podemos reorganizar del siguiente modo, atendiendo al material que nos ofrecen¹⁶¹:

– Manuscritos A2, A3 y A5 que podemos describir como los primeros borradores conservados de las obras. El documento A2 está fechado el 15 de abril de 1909 y contiene

¹⁵⁸ Encontramos un estudio de la exhaustiva documentación que Falla manejó para esta obra y de los esbozos contenidos de ella en los manuscritos de las *Trois Mélodies* y de *La vida breve* en: GONZÁLEZ MESA, Dácil. «El costumbrismo como inspiración: Manuel de Falla y *Las flores*, un proyecto frustrado». *Quodlibet*, nº 55, enero-abril 2014, Madrid, Universidad de Alcalá, pp. 41-59.

¹⁵⁹ *Nocturnos* fue el primer título con el que Falla designó a *Noches en los jardines de España* en sus manuscritos.

¹⁶⁰ COLLINS, Chris. «Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches* de Falla». En: *Noches en los jardines de España. Impresiones sinfónicas para piano y orquesta*. Edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar. Edición e introducción de Yvan Nommick. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Facsímiles», serie «Manuscritos», nº 4, 2006, p. XXI.

¹⁶¹ La ordenación de los manuscritos que seguimos fue la propuesta por Antonio Gallego, que si bien tiene un sentido práctico, no contempla la evolución cronológica de la creación de las obras.

principalmente apuntes de material melódico y bocetos del acompañamiento. Es muy habitual en estos originales encontrar apuntes melódicos sin acompañamiento y partes de piano sin elaboración de la melodía. El manuscrito catalogado como A3 contiene estudios y apuntes de escalas y acordes en los que Falla escribió la fecha de 20 de mayo de 1909. Estos dos manuscritos, A2 y A3, fueron elaborados en fechas muy próximas (como hemos apuntado, abril y mayo de 1909) y se complementan por presentar ambos los primeros materiales de las obras de forma primitiva, desordenada e incompleta. En estos aparecen como materiales preexistentes los estudios de cadencias y escalas del Lejano Oriente, pero Falla no reproduce ni hace alusión a ningún otro material concreto.

– Manuscritos A1 y A4 (siendo el A1 el último de los conservados. Podemos establecer este orden por su cercanía a la versión editada). Son documentos bastante definitivos, realizados con tinta negra y sobre los que hay algunas correcciones a lápiz. De manera general, entre las modificaciones que se aprecian de uno a otro, destacamos las contenidas en «Chinoiserie» que nos permiten situar entre ambos manuscritos la entrevista que Falla tuvo con Debussy para mostrarle estas obras y que repasaremos de manera detallada en el último apartado de esta sección¹⁶².

- Manuscritos de las *Noches* conservados en el Archivo de Valentín Ruiz-Aznar. La página 10 de los manuscritos de Ruiz-Aznar recicla una hoja de papel que contiene una versión casi definitiva de «Les Colombes». Tomando la descripción ya realizada del profesor Chris Collins en el facsímil de *Noches en los jardines de España*, se trata de los diez primeros compases y sólo se diferencia de la versión impresa en los silencios de los compases 3, 4, 8 y 10 (omitidos posteriormente), una indicación dinámica diferente en el compás 10 (*pp* en vez de *p*) y la ausencia de la indicación interpretativa *très enveloppé* en el compás 1¹⁶³.

A continuación, presentamos un índice del material incluido en cada manuscrito atendiendo a la *Mélodie* que ocupan cada uno de ellos. Para elaborarlo, igual que indicamos anteriormente, nos basamos en la clasificación realizada por Antonio Gallego¹⁶⁴ y seguimos el orden de presentación de materiales que existe en el Archivo Manuel de Falla, aunque insistimos en que no presenta una organización cronológica del proceso compositivo:

¹⁶² Por ello creemos que el manuscrito A4 es el más antiguo y el A1 el último o más definitivo de todos los conservados.

¹⁶³ COLLINS, Chris. «Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de Noches de Falla». En: *Noches en los jardines de España. Impresiones sinfónicas para piano y orquesta*. Edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar. Edición e introducción de Yvan Nommick. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Facsímiles», serie «Manuscritos», n° 4, 2006, pp. XXXIV.

¹⁶⁴ GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987, p. 73.

Manuscrito	Contenido
Ms. XXXVIII A1	<p>Es el manuscrito que contiene la versión más definitiva de los conservados en el Archivo Manuel de Falla.</p> <p>Con páginas numeradas entre el 3 y el 11, en las caras impares encontramos apuntes de <i>La vida breve</i>.</p> <p>«Les Colombes»: Comienza en <i>S'éparpiller dans l'air bleu</i> (faltan las 2 primeras hojas). Este manuscrito tiene modificaciones en el acompañamiento (tachados), pero sobre todo cambios rítmicos y prosódicos en la línea del canto y en las indicaciones de dinámica de la misma.</p> <p>«Chinoiserie»: comienzo similar a la versión editada con recitativo sin acompañamiento pianístico.</p> <p>Pequeños cambios en el acompañamiento de todas las secciones corregidos sobre el manuscrito.</p> <p>Línea melódica y prosodia prácticamente similar a la versión editada.</p> <p>Coda final del piano modificada con respecto a la definitiva. Tachado el material que descarta para la edición.</p> <p>«Séguidille»: Falta última hoja¹⁶⁵. Algunas pequeñas modificaciones (señaladas sobre el documento) en el piano, como el añadido de un compás al inicio.</p> <p>Pequeños ajustes en la melodía de carácter rítmico que no conllevan grandes cambios a nivel prosódico.</p>
Ms. XXXVIII A2	<p>Apuntes para «Les colombes» desde <i>elles quittent</i> hasta el final, fragmento del trabajo del piano de segunda sección de «Chinoiserie» y apuntes para «Séguidille» con trabajo independiente de melodía y acompañamiento.</p> <p>Señala fecha 15 abril [1]909.</p> <p>«Les colombes»: multitud de diferencias en el ritmo de la melodía y en la prosodia y algunas variaciones en la altura (por ejemplo en verso <i>et se poser plus loin sur quelque toit</i>, p. 1r) o melodía totalmente distinta a la editada (verso <i>Tombent des cieux, en palpitant...</i>, p. 2r).</p> <p>«Chinoiserie»: Sólo en página 3r boceto de la parte de piano del verso <i>Elle a des yeux</i>¹⁶⁶.</p> <p>«Séguidille»: En 1v bocetos sólo del acompañamiento pianístico y trabajo del estribillo melódico (<i>Voilà La véritable Manola</i>).</p> <p>2v: Falla indica segunda parte. Apuntes melódicos desde el verso <i>Gestes ardis...</i> melodía de altura similar a la versión editada. Es significativo que se trate de melodía sin bordaduras ni finales, ni a mitad de frase.</p>
Ms. XXXVIII A3	<p>3v estudio de cadencias y acordes.</p> <p>«Les Colombes»: bocetos en 3v</p> <p>«Chinoiserie»: 1^{er} germen del principio de <i>machine chinoise</i>. Boceto de motivos rítmicos pianísticos (esquema rítmico cíclico que se asemeja al gamelán javanés). Boceto de algunas secciones del piano.</p> <p>2r Comienzo del recitativo con melodía con altura diferente a la final (sobre <i>re</i>).</p> <p>4r Comienzo recitativo con melodía sobre <i>fa</i>, altura definitiva.</p> <p>5r Comienzo del recitativo con melodía sobre <i>si</i>, diferente a la final. Desarrollo del gamelán javanés para el acompañamiento pianístico.</p> <p>5v Recitativo con altura diferente y melodía diferente del recitativo. Final primitivo.</p> <p>Fecha anotada: París 28 mayo [1]909.</p>

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Página catalogada como 3r de XXXVIII A2; contiene apuntes para las tres *Mélodies*.

Manuscrito	Contenido
	6r y v: estudio modos y cadencias Java y China «Séguidille»: 1v, Melodía de segunda sección con acompañamiento pianístico muy poco realizado.
Ms. XXXVIII A4	Contiene 3 hojas sueltas y 2 en cuadernillo. Posiblemente, por las anotaciones y tachados, manuscrito empleado en la revisión de Debussy. En las hojas sueltas muestra secciones con escritura bastante definitiva de «Chinoiserie». y «Séguidille». En este manuscrito encontramos apuntes para la obra titulada <i>Las flores</i> , aunque indica el título de <i>Nocturnos</i> y también anotaciones para <i>La vida breve</i> . «Chinoiserie»: 1r: versión en tinta de recitativo con acompañamiento pianístico. 2v comienzo sin acompañamiento. 4r final en tinta diferente al definitivo. Tachado a lápiz. «Séguidille»: 5r, versión en tinta con escritura bastante definitiva con numerosas correcciones en lápiz de la sección que comienza con <i>La véritable Manola. Chanter...</i> 4v, apuntes a lápiz para «Séguidille».
Ms. XXXVIII A5	Está formado por apuntes a lápiz para «Séguidille» y «Les Colombes». «Les Colombes»: apuntes a lápiz para la primera sección. Boceto con numerosos cambios. «Séguidille»: apuntes tanto del acompañamiento como de la línea vocal.

Tabla 6. Descripción de los manuscritos de *Trois mélodies*. XXXVIII.

Entre las observaciones que podemos hacer en relación con los estadios de composición de los manuscritos indicamos que:

1. En ellos se observa una constante investigación armónica. Aunque es algo habitual en los borradores conservados de las obras de esta época, aquí encontramos un material que nos da una información muy precisa sobre construcción de acordes o utilización de escalas y cadencias nuevas. Por ejemplo, anota diversos modos de Java y China (A3-6r) y construye con los mismos varias cadencias, utilizando los acordes en disposiciones diferentes (A3-6v)¹⁶⁷; o bajo el título «Estudios» anota acordes por cuartas, quintas o triadas con novena, décimoprimera y décimotercera.
2. Observamos una manera de composición que demuestra que Falla creó estas obras tratando con independencia la construcción de la melodía y del acompañamiento. Y tener constancia del modo de trabajo del compositor es esencial para el acercamiento a las *Mélodies*.
3. Es constante la búsqueda de la perfección. Se conservan al menos tres manuscritos con apariencia de definitivos –A4, A1 y la versión que debió de ser impresa– lo que significa que ya concluido el grueso del proceso compositivo, Falla pulió y retocó cada una de las *Mélodies* en numerosas ocasiones.

¹⁶⁷ Ambos los reproducimos en el apéndice documental.

Finalmente, la partitura autógrafa completa definitiva está en paradero desconocido. Según carta de Manuel de Falla el 5 de noviembre de 1910, este manuscrito original se lo regaló a Georges Jean-Aubry como un obsequio de amistad¹⁶⁸.

3.2. Los consejos de Claude Debussy sobre «Chinoiserie»

Claude Debussy revisó diversas obras de Manuel de Falla: *Cuatro piezas españolas*, *La vida breve* y *Trois Mélodies*. Pero se conservan distintas fuentes que contienen anotaciones no relacionadas con ninguna obra concreta y que tratan cuestiones técnicas de instrumentación y composición. En general, por establecer a modo de introducción un esquema de la relación de magisterio directa de Debussy a Falla de la que existen documentos, señalamos:

1. Consejos en materia de orquestación: La influencia de Debussy sobre orquestación¹⁶⁹ repercutió, según indicó el propio Falla, en *La vida breve* y en *Noches en los jardines de España*. En este sentido, en una carta a Gilbert Chase en 1939 citada por Michael Christoforidis, indicó «En cuanto a la orquestación [...] he procurado fijar el carácter y las resonancias que se desprenden de la sustancia musical... en las *Noches* y aun en *La vida breve*... la orquestación refleja innegablemente la técnica peculiar de la moderna escuela francesa»¹⁷⁰.

2. Consejos relativos a la estructura de *La vida breve* y observaciones a usar en una próxima ópera. Se trata de sugerencias claramente operísticas, pero fácilmente extrapolables al ámbito de la música vocal. Especialmente nos interesan «las anotaciones para la próxima ópera», que aunque fueron tomadas el 10 de octubre de 1911 y se centran en observaciones relativas a la estructura dramática de una ópera, resumen algunos de los consejos de Debussy que ya inciden en diversos aspectos trabajados con su maestro. Por ejemplo, nos referimos a la primera de las observaciones: «Hacer por que la duración de tiempo empleada en la *palabra cantada* no sea mayor que si la *palabra fuese hablada*»¹⁷¹.

Por último, indicamos que las observaciones sobre las *Trois Mélodies* son algunos de los ejemplos que tradicionalmente se utilizan para ilustrar los consejos dados por el músico francés a Manuel de Falla. El uso de este paradigma se debe a que se conserva la

¹⁶⁸ Carta de Manuel de Falla a Jean-Aubry. París, 5-XI-1910. Fotocopia de la carta original manuscrita. AMF, sign. n° 7133-008

¹⁶⁹ Notas autógrafas de Manuel de Falla sobre instrumentación y orquestación AMF, 9001-36.

¹⁷⁰ CHRISTOFORIDIS, Michael. «De *La vida breve* a *Atlántida*...», *Op cit.*, p. 26.

¹⁷¹ AMF 9001-36. Encontramos un estudio de este documento en CHRISTOFORIDIS, Michael. «De la composition d'un opéra: les conseils de Claude Debussy à Manuel de Falla». *Cahiers Debussy*, 19, 1995, pp. 69-76.

documentación completa, es decir, el estadio anterior y posterior a la revisión que hizo Debussy de las *Trois Mélodies* y más concretamente de «Chinoiserie». Pero la bibliografía que narra este hecho ha sesgado el alcance de estos consejos, reduciéndolos casi exclusivamente al inicio de «Chinoiserie» y limitando la intervención de Debussy a la última etapa compositiva de las obras. Por ello, al centrarnos en este aspecto, pretendemos buscar hasta dónde llegaron las indicaciones que le hizo el músico francés y plantearnos si Falla le mostró las *Mélodies* a Debussy cuando estaban finalizadas o si le pudo influir desde el comienzo de su composición.

La primera vez que Falla o Debussy mencionaron las *Trois Mélodies* en su correspondencia cruzada es en la carta anteriormente citada con fecha imprecisa: «Si no le molesto, me gustaría verle el domingo próximo hacia las 11 horas y mostrarle mis últimos trabajos. Son las *Trois Mélodies* de las que le había hablado [...]»¹⁷². Esta carta nos ofrece la certeza de que Manuel de Falla se entrevistó con el músico francés con el objeto único de enseñarle sus *Trois Mélodies*, pero no precisa el estadio de la composición en el que las revisó. Según el testimonio de Jaime Pahissa, el músico español se las mostró una vez finalizadas:

Una vez terminadas las tres melodías, fue a mostrarlas a Debussy. Le gustaron y las elogió; pero, precisamente en *Chinoiserie*, encontró que la preparación, o sea la parte declamada que precede a la «machine chinoise» —como le llamaba, con su aire siempre tan finamente humorista, Debussy, a este género de música— era una cosa que no comprendía que es lo que tenía que ver con la verdadera canción. Falla, sabiéndole mal tener que volver sobre un trabajo que ya daba por terminado, le dijo:

—¿Qué se podría hacer?

—No sé —contestó Debussy—. Usted sabrá. «Buscad y encontraréis», como dijo Jesús.

Falla se fue a casa, y se puso a mirar y a buscar, hasta que por fin vio claro que lo que allí pasaba es que sobraba toda la parte de piano, muy recargada, que había puesto bajo el declamado de esta introducción, y que, con sólo quitar esta parte pianística y dejar nada más que la línea melódica con un acorde para empezar y otro para pasar a «la machine chinoise» —como decía Debussy— todo quedaba arreglado. Así lo hizo, y a Debussy le pareció muy bien¹⁷³.

Este relato, aunque envuelve la revisión de «Chinoiserie» en un halo de misterio, concuerda perfectamente con los manuscritos atesorados en el Archivo Manuel de Falla¹⁷⁴. Como hemos apuntado en el apartado anterior, de los documentos conservados sólo hay dos a tinta con aspecto de definitivos, numerados como A1 y A4. Creemos que el A1 es el más cercano a la versión editada y que probablemente el A4, anterior al A1, fuese el

¹⁷² Carta extraída de: DEBUSSY, Claude. *Correspondance (1872-1918)*, Op. cit., pp. 1215-1216: «Si je ne vous dérange pas je serais très heureux de vous voir dimanche prochain vers 11 h et de vous faire voir mes derniers travaux. Ce sont les Trois mélodies dont je vous avais parlés».

¹⁷³ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*, Op. cit., pp. 78-79.

¹⁷⁴ Nos referimos al ms. XXXVIII A4.

mostrado al músico francés. En este manuscrito A4 se muestra la versión primitiva en la que Falla mantiene el recitativo de la introducción con la escritura pianística y se encuentran las anotaciones más importantes y las que coinciden con las afirmaciones de los biógrafos de Falla. El apunte más evidente, al que hace alusión Pahissa, se refiere al comienzo de «Chinoiserie». El documento A4 muestra todo el recitativo del principio tachado¹⁷⁵, como podemos ver en la reproducción del mismo:

¹⁷⁵ Posteriormente en el A1 ya no existe el acompañamiento pianístico.

II. Chinoiserie

completamente declamado, en importancia en el piano
Tranquillo (quasi recitativo) sin recordar mel. tem. - tal vez otra tonalidad

Modérato
Tranquillo

pp Ce n'est pas vous, non, ma-da-me, que j'aime, ni
 vous non plus, j'ai et te, ni mes O-phi-lia, ni Bea-trix, ni me-me
 L'au-re la blan-de, a-vec ses gran-deurs. Et-le que
 j'aime, à pré-sent, est en Chi-ne Et-le de-
 meure a-vec ses yeux pa-reils, d'au-re-ne tou de por-ce-lai-ne fi-ne; au flou-ve

ppp

allegretto

Ejemplo musical 12. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», ms. XXXVIII A4-1r.

De este modo, estos manuscritos prueban que Debussy se adentró en cuestiones técnicas específicas de la composición de las canciones¹⁷⁶, pero ¿pudo iniciarse la relación

¹⁷⁶ Tenemos que señalar que el profesor Chris Collins realizó el primer estudio en el que se profundiza en los diversos aspectos de la influencia de Claude Debussy en Falla en estas canciones: COLLINS, Christopher. *Manuel de Falla and his European contemporaries...*, Op. cit., pp. 177-187.

de Debussy con estas obras con anterioridad a estos consejos? Con toda probabilidad, el músico francés sabía de ellas antes de esta revisión porque en la carta de Falla que hemos mencionado el propio músico indica que «ya habían hablado sobre ellas». Además, lo que está claro es que estos documentos¹⁷⁷ muestran que los consejos del músico francés fueron mucho más amplios que los mencionados por Pahissa, pues los manuscritos contienen muchas más anotaciones relativas a otros aspectos.

En primer lugar, las modificaciones que Falla hizo no sólo afectaron a la parte del acompañamiento pianístico, que se vio reducido a dos acordes, sino también a la línea del canto¹⁷⁸. En ella cambió la altura y el ritmo prosódico del diseño melódico en general, buscando acercarse más al francés hablado y utilizando una línea melódica más estática y una figuración que se ajustaría más al ritmo hablado del texto.

Sobre los pentagramas del manuscrito anteriormente mostrado (XXXVIII A4), podemos leer una indicación de mano de Manuel de Falla que dice «completamente declamado, sin importancia en el piano y sin recordar ningún tema –tal vez otra tonalidad». Es posible que estas fuesen las indicaciones que le hizo Debussy. ¿A qué puede referirse con las anotaciones «sin recordar ningún tema»? Pensamos que posiblemente haga alusión a la parte final de la canción, que en estos manuscritos es completamente diferente a la impresa y que aparece tachada. La música de este final recuerda al principio del recitativo, reutilizando los versos primero y quinto del poema que suponen una breve reiteración de los dos estilos musicales¹⁷⁹ que se ponen en contraste, alargando la coda pianística.

Mostramos una transcripción de la versión primitiva de la parte final de esta canción:

¹⁷⁷ Hacemos mención al ms. XXXVIII A4 que señalamos como revisado por Debussy.

¹⁷⁸ En el estudio realizado por Yvan Nommick, se señala que las modificaciones esenciales afectaron a tres aspectos: El acompañamiento pianístico, la armonía y la escritura vocal. En: NOMMICK, Yvan. «La présence de Debussy dans la vie et l'œuvre de Manuel de Falla. Essai d'interprétation», *Op. cit.*, p. 63.

¹⁷⁹ COLLINS. *Manuel de Falla and his European contemporaries...*, *Op. cit.*, p. 185.

The image displays a musical score for the piece 'Chinoiserie' from 'Trois Mélodies' by Manuel de Falla. It consists of three systems of music, each featuring a vocal line and a piano accompaniment.

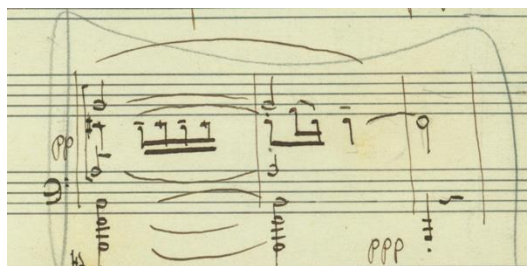
System 1: The vocal line is in 4/4 time, with lyrics: "non, ma-da me, que j'aime Cel-le que j'ai-me, à pré-sent, est en". The piano part is in 4/4 time, with dynamic markings *p*, *pp*, and *mf*. Pedal points are indicated with "Ped." below the bass staff.

System 2: The vocal line continues with the lyrics "Chi ne." in 2/4 time. The piano part is in 2/4 time, with dynamic markings *mf* and *pp*.

System 3: The piano part continues in 2/4 time, with dynamic markings *rit*, *pp*, and *pppp*.

Ejemplo musical 13. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», transcripción del ms. XXXVIII A4-4r.

Como comprobamos, este final es una coda pianística mucho más extensa que la de la versión impresa (15 compases frente a 5). De ella, Manuel de Falla mantuvo algunos compases con los que creó la coda de la versión definitiva (cc. 77-82) y reutilizó material del piano que había eliminado en el recitativo. Este material, señalado en el manuscrito A4, lo retoma en el A1 y en la versión impresa y lo inserta en la coda, como comprobamos en los siguientes ejemplos musicales:



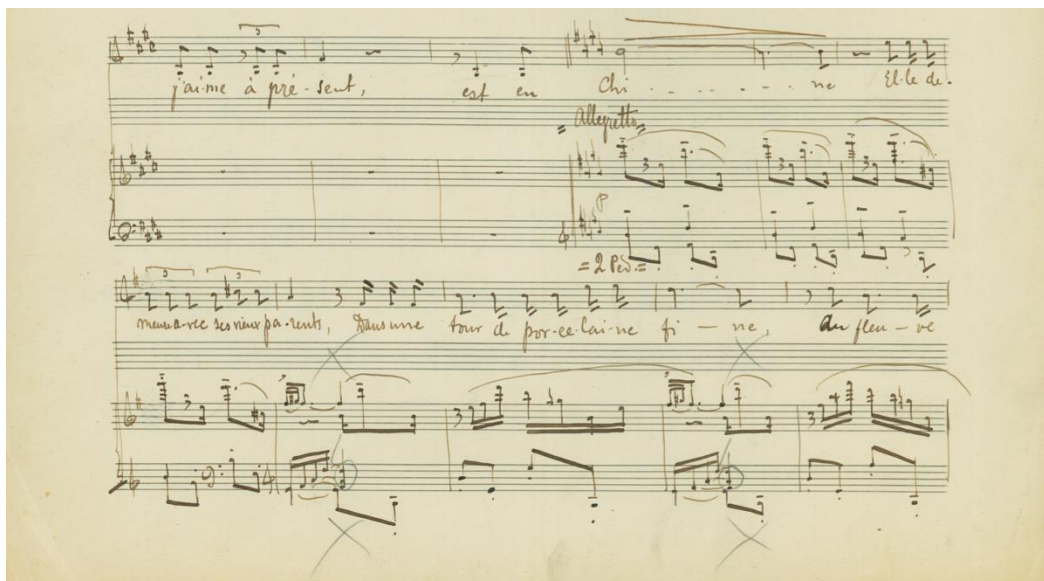
Ejemplo musical 14. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, fragmento del recitativo de «Chinoiserie» que Falla tacha en el ms. A4-1r y reutiliza en la coda para la versión definitiva.

a Tempo, ma poco più lento

Ejemplo musical 15. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, coda de «Chinoiserie», cc. 77-82.

Hasta llegar a esta versión impresa, aún tenemos una intermedia que es la que nos ofrece el manuscrito XXXVIII A1. En este borrador, la coda es prácticamente igual a la de la versión definitiva pero con dos compases más situados entre el 78 y el 79, y que Falla tacha en ese manuscrito, para después eliminarlos en la partitura impresa. Por lo tanto comprobamos que también trabajó mucho en el final y realizó modificaciones sustanciales del mismo modo que en el principio de la canción.

Para finalizar, tenemos que señalar algunas pequeñas modificaciones también en el acompañamiento. En general, Falla depuró algunos acordes, eliminando determinadas notas con la finalidad de aligerar el entramado pianístico, como muestran los tachones del manuscrito:



Ejemplo musical 16. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», ms. XXXVIII A1-3r, cc. 18-28.

Como hemos podido analizar, esta canción es un paradigma de las enseñanzas que Debussy pudo transmitir a Falla: desde cambios substanciales a sutiles modificaciones en el piano que condujeron al resultado final de la *Mélodie*. Pero todas las transformaciones podríamos sintetizarlas indicando que responden a varias tendencias: por una parte la búsqueda de un nuevo concepto melódico con cambios de toques ligeros y que tras los consejos de Debussy se encamina aún más a la independencia de su acompañamiento. Y el piano, tras las modificaciones, aún pierde densidad y se vuelve más ligero, evitando cualquier recuerdo a materiales temáticos anteriores.

3.3. Forma y armonía en las *Trois Mélodies*

Las *Trois Mélodies* se basan en dos ejes direccionales fundamentales: el material melódico como generador de la forma de la *mélodie* y los procedimientos armónicos y motivicos del piano (acompañamiento pianístico). Estos elementos son los que, como indicamos en el apartado 1.4. guiaron a Falla en sus composiciones y que concuerdan con los aspectos que recalcó en su conferencia en el Ateneo de Madrid en 1915 sobre la escuela moderna francesa: el abandono de las formas melódicas tradicionales y de la dualidad de las

escalas mayor y menor, el uso de las superposiciones tonales y la destrucción de la forma tradicional de desarrollo temático¹⁸⁰.

Además, como ya apuntamos en el estudio de la prosodia, la forma de cada una de las *Méodies* viene condicionada por la relación texto-melodía en mayor medida que por el acompañamiento pianístico. Por ello, para adentrarnos en su análisis es de gran ayuda emular el modo en que fueron creadas y separar el estudio de la melodía y el del acompañamiento de piano.

3.3.1. «Les Colombes»

Uno de los rasgos más notorios de esta primera *Méodie* es la leve relación del acompañamiento con la línea vocal, que nos recuerda a las obras para voz y piano de Debussy. El piano de «Les Colombes» parece estar en un plano diferente a la línea melódica; más lejano y menos destacado, los sonidos resultan difuminados y dan la sensación de no querer interferir con el canto, salvo para subrayar algunas palabras del texto.

Aunque todas las partes de la *Méodie* mantienen esta misma intención, tanto en la voz como en el acompañamiento, cada una contiene material temático completamente nuevo, sobre todo desde el punto de vista rítmico. La primera de ellas se reduce a crear una nebulosa mediante seisillos de semicorcheas que parecen lanzarse al aire a partir de la primera semicorchea de cada parte (ejemplo musical 17). Este ritmo continuo sólo se ralentiza en el penúltimo compás, con la suspensión del pulso en dos corcheas, para preparar el final de la parte A. En el comienzo, en la tonalidad de *sol#* menor, Falla empleó el acorde de *sol#* sin tercera, con lo que no impone el color tonal de *sol #* menor. El modo frigio está sobre *sol#* ya en el compás 5 con la aparición del *la* natural en el acompañamiento e inmediatamente después en la voz. En toda la primera parte está presente la ambigüedad modal-tonal que se resuelve en el interludio pianístico con la modalidad frigia de nuevo sobre *sol#*.

¹⁸⁰ FALLA, Manuel de. «Introducción al estudio de la Música nueva». *Revista musical hispanoamericana*. 31-XII-1916, p. 4.

Andante Mouvement moyen 84 = ♩

p Sur le co - teau là -

Andante

pp très enveloppé

2 Ped. sempre

4

bas où sont les tom - be,

Ejemplo musical 17. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Les Colombes», comienzo de la primera parte, cc. 1-5.

La segunda parte, B, comienza con un interludio pianístico en el que permanecen los seisillos de semicorcheas y sobre ellos una breve melodía al piano que da sensación de ligereza. Este interludio es especialmente interesante porque Falla lo utilizará a modo de motivo para establecer una cohesión entre las partes. En palabras del profesor Chris Collins, la unidad temática es sugerida por este breve estribillo melódico en la parte del piano (compases 15-17 y 37-39)¹⁸¹, como mostramos en el siguiente ejemplo:

ppp *poco* *pp* *lointain*

Ejemplo musical 18. Manuel de Falla, *Trois mélodies*, «Les colombes», interludio pianístico, cc. 14-17.

¹⁸¹ COLLINS, Chris. «Gautier's Spain and Falla's France... *Op. cit.*, p. 17.

Durante toda la segunda parte, el acompañamiento está animado por las escalas ascendentes de semicorcheas y no será hasta la parte C cuando el pulso se ralentice en el compás 28. En B el entramado armónico se complica. La textura del acompañamiento pianístico se vuelve más densa y contrapuntística y la armonía es mucho más flotante, cambiando constantemente su color que nos lleva de *si* mayor (c. 19) a *do* # mayor (cc. 29-36), pasando por *fa* # frigio en los compases 22-23.

Por último, en la parte C, casi todo el acompañamiento pianístico se limita a marcar negras que ayudan a crear sobriedad y sensación de final. De nuevo, en la coda se retoman las semicorcheas como recuerdo a la figuración empleada durante toda la canción. Este tipo de acompañamientos, en línea con los diseños debussianos y ravelianos, nunca habían sido utilizados antes por Falla en sus canciones. A continuación mostramos la escritura desarrollada en esta parte C:



Ejemplo musical 19. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Les colombes», acompañamiento pianístico, cc. 28-31.

Desde el prisma de las relaciones armónicas, Falla inicia esta parte C en *do* # mayor, con, en el compás 30, la dominante que incluye la 5ª aumentada. En el compás 37, retoma el material del interludio pianístico, en *sol* # frigio, para comenzar la coda y concluirla en ese mismo *sol* # frigio –también con un acorde sin tercera– muy a la manera de los acompañamientos debussianos.

3.3.2. «Chinoiserie»

Como comprobamos en el apartado anterior, la estructura de la canción está formada por cuatro partes (la introducción más tres partes) que se corresponden con las cuatro estrofas del poema, excepto como ya estudiamos en el paso de la primera a la

segunda. Aquí, el recitativo está realizado con un planteamiento armónico bastante sencillo: una gran estructura tonal mezclada con esquemas melódico-rítmicos, tanto en la voz como en el acompañamiento, formados a base de escalas pentatónicas o hexátonas¹⁸².

La primera parte se caracteriza por una textura de piano construida a partir de células rítmicas repetidas, con toques en los agudos extremos, figuraciones arabescas e insinuaciones pentatónicas. El planteamiento armónico de Falla cuando elabora esta *Mélodie* aparece claramente reflejado en los manuscritos. Tras la búsqueda que realiza de una tonalidad que le pareciera adecuada –así lo podemos observar en el manuscrito A3-4r– escribe una indicación para el comienzo de «Chinoiserie»: *mi* mayor. En nuestro análisis, la anotación de esta tonalidad es fundamental porque nos indica que Falla estaba pensando en un contexto tonal en el comienzo de la *Mélodie* (la melodía del recitativo carece de sensible).

En este principio, la línea melódica se desenvuelve con giros pentáfonos en *mi* mayor, hasta que en el compás 21 la armadura de cuatro sostenidos es sustituida por un solo sostenido (*mi* menor). Este cambio coincide con el comienzo de la «máquina china», donde encontramos la escala hexátona.

Lo más significativo de esta parte, desde el punto de vista armónico, está en el uso de una escala procedente del gamelán javanés. Está formada por las notas *mi-fa#-sol-la-si-re* y durante toda la parte A, Falla la utiliza con un *do#* añadido en el compás 24, un *sol#* en el compás 25 –ambos floreos melódicos– y con su variante de cinco sonidos (sin la nota *sol*). De manera general, podríamos situar un plan tonal que nos llevaría de *mi* menor a *sol* mayor en el compás 33. En el compás 37 comienza la segunda parte en la que destaca la alternancia de las escalas pentatónica y tetratónica sobre diferentes grados, para utilizar de nuevo la escala de Java en los últimos compases del interludio pianístico.

En el principio de la parte C, en *la* mayor, aparece de nuevo la escala pentatónica para llegar en el compás 73 a *si* mayor –dominante de *mi*– que enlaza con la coda.

3.3.3. «Séguilille»

«Séguilille» tiene una forma estrófica muy en concordancia con su sentido popular. En ella Falla utiliza como elemento conductor del acompañamiento pianístico gran parte del material empleado en la pequeña introducción:

¹⁸² Este aspecto lo detallamos en los siguientes apartados.

Allegro comodo (alerte et gai) Mouvement moyen ♩=120

Allegro comodo Un ju

Ped. Ped. Ped. Ped.

Ejemplo musical 20. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidille», cc. 1-2.

El acompañamiento tiene implícito el ritmo de seguidilla de tres tiempos y se adapta en cada cuarteto perfectamente a él, aunque la línea vocal se modifica cada vez para que coincida con el sentido de las palabras. Las tres estrofas del poema encajan con el ritmo de seguidilla y, como hemos estudiado en el análisis prosódico, se modifica en los últimos versos que actúan como estribillo: «Alza! Ola! Voilà La veritable manola!».

Por el contrario, en el estribillo sucede lo contrario: la línea vocal permanece muy similar, mientras que la parte del piano es ligeramente alterada en cada repetición.

Si nos adentramos en las cuestiones armónicas más importantes de «Séguidille», observamos que durante toda la *Mélodie* Falla se apoya continuamente en las relaciones de mediantes: durante la primera sección la dualidad *do* mayor del comienzo a *mi* mayor del compás 8 y posteriormente en el compás 15 en *mi* mayor, hasta el 19 donde mediante una dominante de *do* mayor, vuelve a la tonalidad inicial.

Esas mismas relaciones, alejadas de la subdominante a la que Falla llega sin ningún tipo de preparación, son las que recorren también la parte B. En este caso vuelve a comenzar en *do* mayor, con el uso repetitivo de la séptima menor añadida (el *si* bemol) y pasa por *fa* mayor hasta establecerse en el compás 27 en *mi* bemol mayor. Finalmente, mediante un enlace cromático, concluye en *mi* mayor (cc. 28-29).

La última parte A' tiene un desarrollo armónico parecido a la primera parte A, pasando igualmente por *sol* mayor y *mi* para concluir en *do* mayor. La pequeña coda pianística hace un guiño a *mi* bemol mayor y mediante, una vez más, un acorde de dominante finaliza, ya sí definitivamente, en *do* mayor.

Como vimos en la sección dedicada al análisis prosódico, en cada una de las *Trois Mélodies* Falla utilizó unos recursos distintos. Recordamos que en «Les Colombes» la melodía tenía su propia identidad frente al texto; en «Chinoiserie» Falla exploró la declamación y el recitativo; y en «Séguidille» se apoyó en el aspecto rítmico de la melodía. Del mismo modo, tenemos que señalar que también desde el punto de vista formal y armónico, sucede algo similar. Si sintetizamos las características ya expuestas de estas obras atendiendo a la relación vertical de sus elementos, es decir, a la correspondencia de la melodía y el acompañamiento, cada una de las *Mélodies* también funciona de manera ligeramente diferente. De modo muy general, podríamos indicar que la relación voz-piano en las tres obras es diferente porque va desde la relación más leve del acompañamiento con la línea vocal de «Les Colombes», en la que la línea melódica y el piano parecen estar en un plano diferente, a una relación más estrecha en «Chinoiserie» y «Séguidille». En la última, piano y voz van de la mano, incluso la voz superior del acompañamiento y la línea melódica cantan al unísono en muchas ocasiones, alentadas siempre por el diseño rítmico que imprime el acompañamiento.

Si establecemos las conclusiones relativas a un nivel horizontal en el que evaluamos la relación del material temático de cada parte de las *Mélodies*, también encontramos grandes diferencias entre cada una de ellas. Como hemos indicado, en «Les Colombes» cada parte contiene un material temático completamente nuevo, sobre todo desde el punto de vista rítmico. Algo similar ocurre en «Chinoiserie», aunque aquí la ruptura entre partes es más leve por el uso en ellas de recursos armónicos muy similares. Pero en cambio para «Séguidille» la unidad rítmica y del estribillo hace que los materiales empleados sean bastante parecidos en todas las secciones.

Finalmente, tenemos que destacar la búsqueda específica de procedimientos particulares que Falla llevó a cabo en cada una de las *Trois Mélodies*. Para ello empleó en cada obra medios armónicos diferentes, como la escala específica del gamelán javanés en «Chinoiserie», que la identifica perfectamente con su estilo. De manera general, tenemos que destacar unos acompañamientos pianísticos creados a base de notas añadidas, escalas pentáfonas, hexátonas o de tonos enteros con los que creó unas texturas muy variadas, en general más densas que en las venideras *Siete canciones populares españolas*.

3.4. *Análisis armónicos y modales para las Trois Mélodies*

Como hemos comprobado en el apartado anterior, donde realizamos un acercamiento al plan armónico de las *Trois Mélodies*, estas obras se enmarcan en un contexto claramente tonal. En esta sección nos centramos en las cuestiones armónicas contenidas en las *Trois Mélodies* y en los manuscritos conservados porque muestran un material muy valioso. En ellos encontramos varios análisis armónicos que Falla llevó a cabo durante su composición y que luego podemos rastrear y localizar en las obras. Básicamente fueron dos: el trabajo de escalas, cadencias y procedimientos compositivos del Oriente lejano, y el empleo de acordes por cuartas y quintas y cadencias realizadas con estos acordes.

3.4.1. *Estudio de cadencias y escalas orientales*

La influencia del arte del Extremo Oriente estaba extendida en París durante el siglo XIX a todos los ámbitos, pero no fue hasta las Exposiciones Universales de la capital francesa cuando amplió su vía de acceso de forma significativa al mundo musical¹⁸³. Estas muestras de los últimos años del siglo XIX –posiblemente la de 1889 fue la más importante por su novedad– proporcionaron a los músicos, ávidos de nuevas experiencias, un fértil laboratorio de sonoridades desconocidas¹⁸⁴ e incluso extravagantes. Y durante los primeros años del siglo XX, las músicas exóticas provenientes del Lejano Oriente fueron una de las fuentes a la que la música francesa moderna recurrió para enriquecerse. Sus escalas y sistemas de afinación, sus ciclos repetitivos y sus efectos se adecuaban muy bien a los ambientes que los músicos franceses deseaban crear e integrar en sus obras¹⁸⁵.

Hasta su llegada a París, Falla no había tenido ningún tipo de contacto con estas músicas y no existen datos de su interés por el Lejano Oriente con anterioridad a esta fecha. Pero cuando en la capital francesa comenzó a explorar sus características y sus técnicas compositivas, contó por fortuna con varias perspectivas muy diferentes. Éstas le permitieron a la vez poder manejar algunas de las transcripciones y ediciones de esas muestras realizadas por músicos y etnomusicólogos –las principales, los volúmenes de

¹⁸³ NOMMICK, Yvan. «Presencias y evocaciones de Asia en la música del siglo XX». *Mirada a Oriente*. Luis Gago (ed.). Madrid, Orquesta y Coro Nacionales de España, 2008, p. 27.

¹⁸⁴ FAUSER, Annegret. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester, University of Rochester Press, 2005, p. 12.

¹⁸⁵ ISACOFF, Stuart. *A natural history of the piano. The instrument, the music, the musicians, from Mozart to Modern jazz, and everything in between*. Madrid, Turner, 2013.

Bénédictus y Tiersot— y tener modelos de su uso en las creaciones contemporáneas francesas gracias a su cercanía a Debussy y a su inclusión dentro de los *Apaches*.

En 1920, en el artículo publicado en *La Revue musicale*, Falla sitúa a Dukas y a Debussy —recordemos, sus dos maestros en París— como espectadores de las músicas exóticas que se escucharon en las exposiciones universales:

En la Última Exposición Universal del Campo de Marte se pudo ver a dos músicos jóvenes que iban juntos a oír las músicas exóticas que de países más o menos lejanos se ofrecían a la curiosidad parisina. Estos músicos franceses, modestamente mezclados con la multitud, llenaban su espíritu con toda la magia sonora y rítmica que se desprendía de estas músicas extrañas, experimentando emociones nuevas y hasta entonces insospechadas. Estos dos músicos, cuyos nombres debían figurar más tarde entre los más ilustres de la música contemporánea, eran Paul Dukas y Claude Debussy. Esta pequeña anécdota explica el origen de muchas facetas de la música de Debussy: a la vista de vastos horizontes sonoros que se abrían ante él y que iban desde la música china hasta las músicas de España, entrevió posibilidades que debían traducirse bien pronto en espléndidas realizaciones. «He observado siempre —decía— y he procurado sacar partido para mi trabajo de esas observaciones»¹⁸⁶.

En este texto, el propio Falla recuerda la huella que dejó la música del Lejano Oriente en Debussy, siendo esencial destacar cómo utiliza esta música, apropiándose de un modo singular e inspirándose en los procedimientos compositivos y conceptos estructurales de las músicas que había escuchado en las Exposiciones¹⁸⁷ o que había estudiado en las melodías que transcribieron Bénédictus y Tiersot.

Dada la proximidad con la que Debussy siguió la composición de las *Trois Mélodies* es lógico que también transmitiera a Falla su fascinación por el Oriente lejano. Y dando un paso más, no podemos olvidar que Falla tuvo numerosos modelos de esos usos modales exóticos para la composición de «Chinoiserie» a través del tratamiento que el propio Debussy hizo en sus obras inspiradas en Oriente. Por ejemplo, recordamos que Falla desgranó algunos procedimientos compositivos en las transcripciones que realizó de la partitura de *Pelléas et Mélisande*, con anotaciones que se centran en el uso de la escala de tonos enteros.

Además, tenemos que subrayar la atracción de Debussy por el gamelán javanés¹⁸⁸. Probablemente, ese entusiasmo también fue contagiado a Falla porque, como estudiaremos más adelante y ya hemos anunciado, utilizó en «Chinoiserie» ese tema cíclico procedente de

¹⁸⁶ FALLA, Manuel de. «Claude Debussy y España». *La Revue musicale*, n° 2, 1920, pp. 206-210. Traducción tomada de SOPEÑA, Federico. *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Austral, 1950, pp. 72-73.

¹⁸⁷ FAUSER, A. *Musical Encounters...*, *Op. cit.*, pp. 199-200.

¹⁸⁸ Richard Mueller ha demostrado la influencia de la música javanesa en la *Fantaisie* de Debussy, estableciendo paralelismos entre las melodías de Bénédictus y Tiersot y su aparición en la *Fantaisie* de Debussy: MUELLER, Richard. «Javanese Influence on Debussy's "Fantaisie" and beyond». *19th-Century Music*, vol. 10, n° 2. University of California Press, 1986, pp. 157-186.

las músicas de java y lo hizo de un modo muy similar a Debussy. El ciclo rítmico del gran gong había sido utilizado por Debussy en obras como la *Fantaisie*¹⁸⁹, en dos de las canciones sobre texto de Verlaine (1891), *Clair de lune* y *L'Échelonnement des baies moutonne à l'infini*¹⁹⁰ o en «Pagodas»¹⁹¹, pero en ningún caso como una transcripción, sino como una creación imaginativa.

Como hemos desarrollado en el comienzo de este capítulo, también su contacto con los *Apaches*, uno de los más reconocidos círculos orientalistas, pudo influir en la creación de «Chinoiserie». Entre ellos, el germen de esta tendencia nació alrededor de Judith Gautier¹⁹². Esta escritora especialista en Oriente¹⁹³ construyó con sus novelas y los textos de sus libros una visión de Asia que fue convincente para sus lectores, a pesar de que ella nunca había tenido contacto directo con estos países. A partir de 1900, sus artículos se centraron en la música y danza asiáticas¹⁹⁴ y desde la separación de su marido, Catulle Mendès, Judith se hizo inseparable del pianista y compositor Louis Bénédicte (1850-1921), sobrino del químico holandés Édouard Bénédicte (1878-1930) y miembro del grupo de los *Apaches*. Juntos, aunque el autor real de la música fue Louis Bénédicte¹⁹⁵, publicaron dos volúmenes que describían, transcribían y elaboraban músicas expuestas en las muestras de París de 1889 y 1900 titulados *Les Musiques bizarres*¹⁹⁶.

Cuando Manuel de Falla necesitó referencias musicales explícitas del Lejano Oriente para llevar a cabo un estudio del lenguaje y las características de estas músicas, recurrió a los ejemplos transcritos y editados que a partir de la Exposición Universal de 1889 habían tomado gran importancia en París. Sus autores, Louis Bénédicte y Julien

¹⁸⁹ En la biblioteca personal de Falla se conserva un ejemplar de la *Fantaisie* de Debussy. Se trata de una prueba de imprenta con reducción de orquesta realizada por Gustave Samazeuilh. Paris, E. Fromont, [s.a.]. AMF, 315. Esta obra fue compuesta entre octubre de 1889 y abril de 1890, si bien no se lleva a cabo su edición hasta después de la muerte de Debussy.

¹⁹⁰ La biblioteca personal de Manuel de Falla alberga un ejemplar de *Fêtes galantes*. Paris, E. Fromont, [s.a.]. AMF, R. 318.

¹⁹¹ Podemos encontrar en la biblioteca personal de Manuel de Falla un volumen de *Estampes*. Paris, Durand, 1903 cop. que contiene anotaciones autógrafas de Falla y sello de la Casa Dotesio (Madrid). AMF, R. 293. No podemos precisar la fecha de adquisición de este volumen, pero con seguridad Falla conoció estas obras en París como lo demuestra por ejemplo el concierto que tuvo lugar el 24 de mayo de 1911 en el Aeolian Hall de Londres donde interpretó entre otras obras «La soirée dans Grenade» (de *Estampes*, para piano), e «Ibéria» (de *Images*, arreglada para dos pianos). Véase el programa de mano en el AMF, FE 1911-001.

¹⁹² ZANK, Stephen. *Irony and sound. The music of Maurice Ravel*. Rochester, University of Rochester Press, 2009, p. 194.

¹⁹³ Podemos encontrar un estudio global de su vida y obra en: RICHARDSON, Joanna. *Judith Gautier. A Biography*. Londres, Quartet Book, 1986.

¹⁹⁴ CHAGNON-BURKE, Véronique. «Tel père, telle fille: Judith Gautier, Artist, Author, and Critic». *Women Art Critics in Nineteenth-Century France*. Plymouth, University of Delaware Press, 2013, pp. 252-252.

¹⁹⁵ KNAPP, Bettina L. *Judith Gautier. Writer, Orientalist, Musicologist, Feminist*. Maryland, Hamilton Books, 2004, p. 159.

¹⁹⁶ BÉNÉDICTUS, Louis. *Les Musiques bizarres à l'Exposition*. Recueillies et transcrites par Bénédicte. Paris, Hartman, 1889 y GAUTIER, Judith. *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*. Transcription de Bénédicte. Paris, Ollendorff, 1900. AMF, R. 1455.

Tiersot publicaron diferentes volúmenes respectivamente que ofrecían visiones distintas de aquellas músicas. Julien Tiersot¹⁹⁷ trató de ofrecer transcripciones y las explicaciones de la música, mientras que Louis Bénédicte arregló sus versiones para piano en los dos álbumes citados¹⁹⁸ que aparecían profusamente ilustrados¹⁹⁹.

Aunque debió de interesarse por todos ellos, ya que los marcó en el catálogo nº 16 de la librería musical Gustave Legouix²⁰⁰, e incluso es posible que los manejara, en la biblioteca de Manuel de Falla solamente se encuentra un volumen, *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*. Este único libro conservado nos da una muestra del estudio que Falla hizo de estas músicas. Reúne seis fascículos que describen y ofrecen ejemplos de las músicas de China, Java, Indochina, Japón, Egipto y Madagascar que estuvieron presentes en la Exposición Universal celebrada en París en 1900²⁰¹. Está profusamente anotado, tanto las explicaciones textuales como los ejemplos musicales con acotaciones muy diversas y desiguales en cada fascículo. Si bien es difícil determinar de modo preciso cuándo realizó Falla estas anotaciones, pues en sus trabajos preparatorios para *Atlántida*²⁰² utilizó materiales extraídos de este libro, podemos indicar que su interés se centró en cuestiones referentes a la armonía (escalas y cadencias contenidas en los ejemplos musicales), rasgos estilísticos, ejemplos rítmicos y procedimientos compositivos. Algunos de ellos, como podremos comprobar más adelante, aparecen en los manuscritos conservados de «Chinoiserie».

También es muy importante su interés por cuestiones de estilo y por las descripciones en las que Judith Gautier narra la sensación que provocaba una determinada música o los detalles de su desarrollo interpretativo. En la siguiente tabla mostramos una relación de las frases que Falla señala en los textos de Judith Gautier y que nos dan una idea de los aspectos que más le interesaban:

¹⁹⁷ TIERSOT, Julien. *Musiques Pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889*. París, Fischbacher, 1889.

¹⁹⁸ FEND, Michael. «L'influence sur Debussy des procédés de composition non européens». *Regards sur Debussy*. Miryam Chimènes y Alexandra Laederich (dir.). París, Fayard, 2013, p. 1921.

¹⁹⁹ FAUSER, Annegret. *Musical Encounters...*, *Op. cit.*, p. 177.

²⁰⁰ *Musique vocale à une ou plusieurs voix du 16^e au 19^e siècle*. Catalogue 16. París, Librairie Musicale Gustave Legouix, [s.a.]. Anot. autógr. de Manuel de Falla. AMF, R. 6583.

²⁰¹ MEYER-ZUNDEL, Suzanne. *Quinze ans auprès de Judith Gautier*. [s.l.], 1969, p. 60.

²⁰² NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998-1999, vol. II, p. 304 y vol. III, pp. 490-491.

Fascículos	Anotaciones en el texto
Fascículo «La musique chinoise»	No contiene anotaciones
Fascículo «Danse Javanaise»	<p>p. 27: «y la música que toca, música tradicional, que tiene su origen en fabulosas lejanías»²⁰³.</p> <p>p. 28: «la moderna ha eliminado los dos semitonos y tiene sólo cinco notas»²⁰⁴.</p> <p>p. 29: «las entradas de los temas se realizan como las reglas de nuestro contrapunto»²⁰⁵.</p> <p>p. 30: «Luego sobre una nota mantenida, todo calla, todo cesa: se acabó. Experimentamos una sorpresa, una tristeza vaga; el público no se decide a irse; a menudo hasta se obstina, se queda, esperando que empiece de nuevo»²⁰⁶</p>
Fascículo «La musique Indo-chinoise»	<p>p. 50: «Procede de la música china. Su escala es la misma que la escala moderna en China; se compone de cinco notas: <i>fa, sol, la</i> [si bemol], <i>do, re</i>, nombradas en anamita: <i>Ho, Tu Xan, Xé, Kong</i>»²⁰⁷.</p> <p>p. 51: «La canción se escuchó por primera vez a solas; a continuación, se añaden las voces, cantando diferentes poemas sobre la misma melodía»²⁰⁸</p> <p>pp. 53-54: «música de sueño y de misterio»²⁰⁹</p>
Fascículo «La musique Japonaise»	p. 22: «voces estranguladas» ²¹⁰
Fascículo «La musique Égyptienne»	No contiene anotaciones
Fascículo «Les chants de Madagascar»	No contiene anotaciones

Tabla 7. Reproducción de las anotaciones realizadas por Falla. Judith Gautier, *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*. AMF, R. 1455.

Falla llevó a cabo el estudio de estas músicas contenido en el libro de Judith Gautier y Louis Bénédictus de manera simultánea a la creación de las *Trois Mélodies*. Podemos realizar esta afirmación porque en los manuscritos de estas obras, Falla realizó una reproducción y un análisis exhaustivo de escalas y cadencias de Java o China. Algunas de ellas están anotadas al margen de las piezas contenidas en el libro de Gautier, como sucede

²⁰³ «et de la musique qu'il joue, musique traditionnelle, qui a son point de départ dans de fabuleux lointains».

²⁰⁴ «la moderne a supprimé les deux demi-tons et n'a plus que cinq notes».

²⁰⁵ «les entrées de thèmes se font d'après les règles de notre contrepoint»

²⁰⁶ «Puis sur une note traînée, tout se tait, tout cesse: c'est fini. On éprouve une surprise, une vague tristesse; le public ne se décide pas à s'en aller; souvent même, il s'obstine, il reste, attendant que cela recommence».

²⁰⁷ «elle procède de la musique chinoise. Sa gamme est la même que la gamme moderne en Chine; elle se compose de cinq notes: *Fa, sol, la dièze* [si bemol], *do, re*, nommées en annamite: *Ho, Tu Xan, Xé, Kong*».

²⁰⁸ «Le morceau se fait d'abord entendre seul; puis les voix s'y ajoutent, chantant différentes poésies sur la même mélodie».

²⁰⁹ «musique de rêve et de mystère».

²¹⁰ «voix étranglées».

con la escala que Falla anota en la página 31 junto al comienzo de la *Danse Javanaise*: *mi-fa#-la-si-re* que hemos reproducido en el siguiente ejemplo musical. Esta misma escala la transcribe en el manuscrito XXXVIII A3-4v de las *Trois Mélodies*, transportándola desde siete de las notas de la escala cromática, como podemos comprobar en el ejemplo musical 22. Esta escala está extraída del propio tema cíclico del gamelán javanés que en la partitura de *Bénédicte* aparece en la melodía de la mano derecha del piano:

31

Gongs - P. y. 9 (28)

GAMELAN-GOEDJIN
(DANSE JAVANAISE)

Le caractère de ce morceau exige l'emploi de la Pédale sourde durant toute sa durée, même aux endroits marqués d'un *f*.

All^o molto mod^{to} (M. $\text{♩} = 56$)

(Gambang) *lames de bois*

PIANO (Trommong) *dolce legg.*

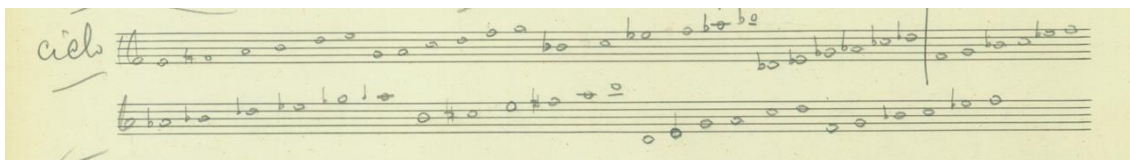
cloches ou vases

(Kenong) *lames de métal*

(Gendang) *Tambour*

sempre zine

Ejemplo musical 21. Judith Gautier. *Les Musiques bizarres*, p. 31.



Ejemplo musical 22. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, extracto del ms. XXXVIII A3-4v.

Tras el análisis de los análisis armónicos y de escalas que hace Falla, encontramos que algunos de los modos y cadencias que trabajó en este libro fueron utilizados en las *Trois Mélodies*, y de manera precisa en «Chinoiserie». Como analizamos, esta obra se desarrolla dentro de unos límites claramente tonales, pero las técnicas compositivas que Falla empleó para evocar las sonoridades chinas son los recursos tímbricos y las escalas pentatónicas. Entre éstas, la más interesante es la escala mostrada en los ejemplos anteriores. La emplea a partir del comienzo de la «máquina china» (c. 21) y durante toda la primera sección (con la aparición de un *do#* añadido en el c. 24, y un *sol#* en el c. 25, ambos como floreos melódicos).

Pero donde Falla muestra más claramente su interés es en el tema cíclico del gamelán javanés. Su inspiración en este diseño es evidente durante la segunda sección de «Chinoiserie» (ejemplo musical 23). En ella reproduce, aunque parcialmente desfigurado, un ostinato de semicorcheas en la mano izquierda del diseño de la «danse javanaise» de Bénédictus, que en los compases consecutivos va transportando y utilizando en diferentes tonalidades o notas de partida, hasta alcanzar el final de la obra. Realmente toda la sección nace de ese gamelán javanés que muestra la intención de Falla de utilizar pasajes o estructuras que se basan en esos patrones circulares o simétricos, pero al igual que hacía Debussy, desdibuja el original y lo recrea realizando diferentes modificaciones interválicas:



Ejemplo musical 23. Manuel de Falla, *Trois mélodies*, «Chinoiserie», cc. 49-57.

Además, para construirlo, Falla simultanea el desarrollo del gamelán con un motivo *fa#-sol#-si-fa#* que será recurrente en esta sección. Este motivo es muy similar, aunque con diferente altura, al contenido en el fascículo de «La musique chinoise», que como podemos comprobar en el ejemplo musical siguiente, Falla remarca:



Ejemplo musical 24. Judith Gautier.
Les Musiques bizarres, detalle del comienzo de
«Danse Javanaise», p. 31.



Ejemplo musical 25. Judith Gautier, *Les Musiques bizarres*, detalle del fascículo de «La musique chinoise», p. 23.

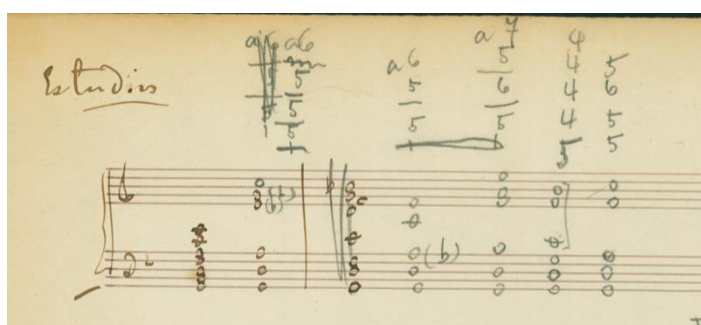
En conjunto, el trasvase de ejemplos desde este volumen a «Chinoiserie» es abundante. En la mayoría de los casos, Falla los desdibujó hasta hacerlos irreconocibles,

pero lo más importante de la relación entre la transcripción de Bénédictus y «Chinoiserie» es que podemos observar los aspectos que a Falla le interesaban como el motivo cíclico del gamelán javanés, el timbre de los instrumentos de percusión o la textura superpuesta que él mismo emplea con el tema cíclico. Consiguió en esta obra utilizar esos timbres y escalas que había aprendido, aplicando, como probablemente aprendió de Debussy, la recreación imaginativa para modelarlos dentro de su obra.

3.4.2. *Estudio de la formación de acordes*

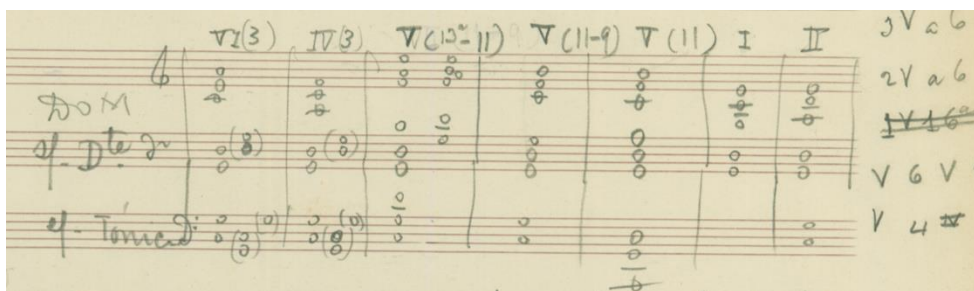
Aunque a lo largo de los manuscritos observamos varios esquemas de acordes que Falla necesitó para la composición de las canciones y que habitualmente escribía al margen del material temático que estaba utilizando, en algunos casos se centró en el estudio de los acordes de manera independiente. Cuando esto sucede, lo más significativo es el estudio concreto y la visión que Falla tuvo de la composición del acorde.

En este sentido, en el manuscrito XXXVIII A3-3v, Manuel de Falla realizó unos apuntes que tituló «Estudios». En ellos anotó diversos acordes formados por intervalos de cuarta o quinta, así como distintas cadencias. En el siguiente ejemplo comprobamos perfectamente la intención de Falla de organizar las siete notas de la escala por terceras (como vemos en el primer acorde de siete sonidos) y a partir de ahí crear acordes por cuartas o quintas como interválicas principales:



Ejemplo musical 26. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, detalle del ms. XXXVIII A3-3v²¹¹.

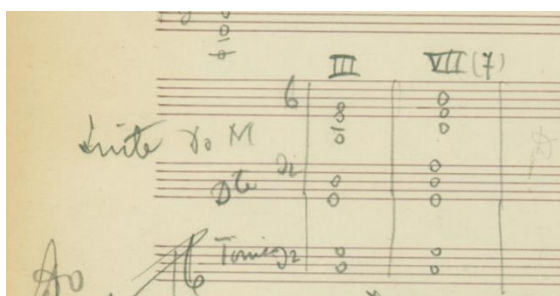
²¹¹ Reproducimos el manuscrito completo en el apéndice documental.



Ejemplo musical 27. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, detalle del ms. XXXVIII A3-3v.

También encontramos, como sucede en el ejemplo anterior, la ampliación de los acordes por adición de terceras sucesivas. Como Debussy, además de los acordes de novena, en estos ejercicios observamos que Falla explora los de decimoprimer y decimotercera en otros grados de la escala diferentes a la dominante.

Entre estos apuntes, destacan algunos acordes utilizados por Falla en sus *Mélodies*. La frontera de los conceptos de acorde/escala aquí está bastante desdibujada, como en la armonía debussiana y por ello, son pocos los acordes de más de cuatro sonidos en el acompañamiento. Si los analizamos, observamos que sus características principales están contenidas en estos estudios que lleva a cabo en sus manuscritos. Así es el caso del ejemplo siguiente, en el acorde que Falla escribe como VII7. En realidad es una superposición de la tónica con la dominante, de esta última, con novena mayor, *sol-si-re-fa-la*:



Ejemplo musical 28. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, detalle del ms. XXXVIII A3-3v.

La ambigüedad que supone este acorde sin resolución o sin tensión hacia la tónica es aprovechada por Falla en varios momentos de sus *Mélodies*. Por ejemplo Falla reproduce esa sonoridad de forma prácticamente similar en el acompañamiento pianístico del comienzo de «Séguidille». En este caso, colorea el acorde de dominante con notas que aquí

son claramente añadidas, pero que en definitiva llevan a la utilización simultánea de estos acordes:



Ejemplo musical 29. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidille», cc. 1-2.

Así, los acordes de la tercera de las *Trois Mélodies*, «Séguidille», observamos que fueron elaborados de manera especial. Las innovaciones de Falla consistieron en colorearlos mediante multitud de notas añadidas, pero dentro de unas relaciones tonales claramente establecidas e impuestas por la raíz popular de la seguidilla.

A pesar de los elementos relativos a la creación de acordes que hemos ido citando durante este epígrafe, recalcamos que la estructura general de las tres obras es eminentemente tonal. A continuación, nos detenemos en los bocetos y manuscritos conservados que nos dan una idea del pensamiento que Falla tenía en el momento de la composición con respecto al perfil melódico.

3.5. *Planteamientos melódicos*

Los manuscritos conservados de las *Trois Mélodies* nos permiten plantear y trabajar tres aspectos referentes a la melodía. Por una parte el acercamiento progresivo que Falla hizo en busca de la perfección prosódica, de la que hablamos en el apartado anterior de este capítulo; y por otra, la determinación exacta de varios parámetros de la melodía: su altura y su ornamentación.

3.5.1. El juego de alturas en «Chinoiserie» y «Séguidille»

«Chinoiserie»

En cada canción podemos estudiar los cambios de altura que se reflejan en sus manuscritos y que son lógicos desde una versión más primitiva en la que Falla está realizando la búsqueda adecuada. Pero, ¿existe algún interés especial en estos cambios? En el caso de «Chinoiserie» son bastante significativos porque casi hasta el final del proceso creativo Falla no decidió la altura del recitativo de esta *Mélodie*. Encontramos hasta seis versiones a lo largo de todos los estadios de composición conservados en diferentes alturas o con modificaciones melódicas. A continuación detallamos las versiones recogidas en los manuscritos:

A3-2r: empieza en *re* sostenido

A3-4r: apunte *fa-si*

A3-4v: igual que anterior (pero con modificaciones melódicas)

A3-5r: empezando en *si-fa*

A3-5v: empezando en *mi*

A4-1r: empieza en *do*, otro tono y marca: tal vez otra tonalidad²¹²

A1-3r: empieza en *fa*4, altura definitiva de la versión editada.

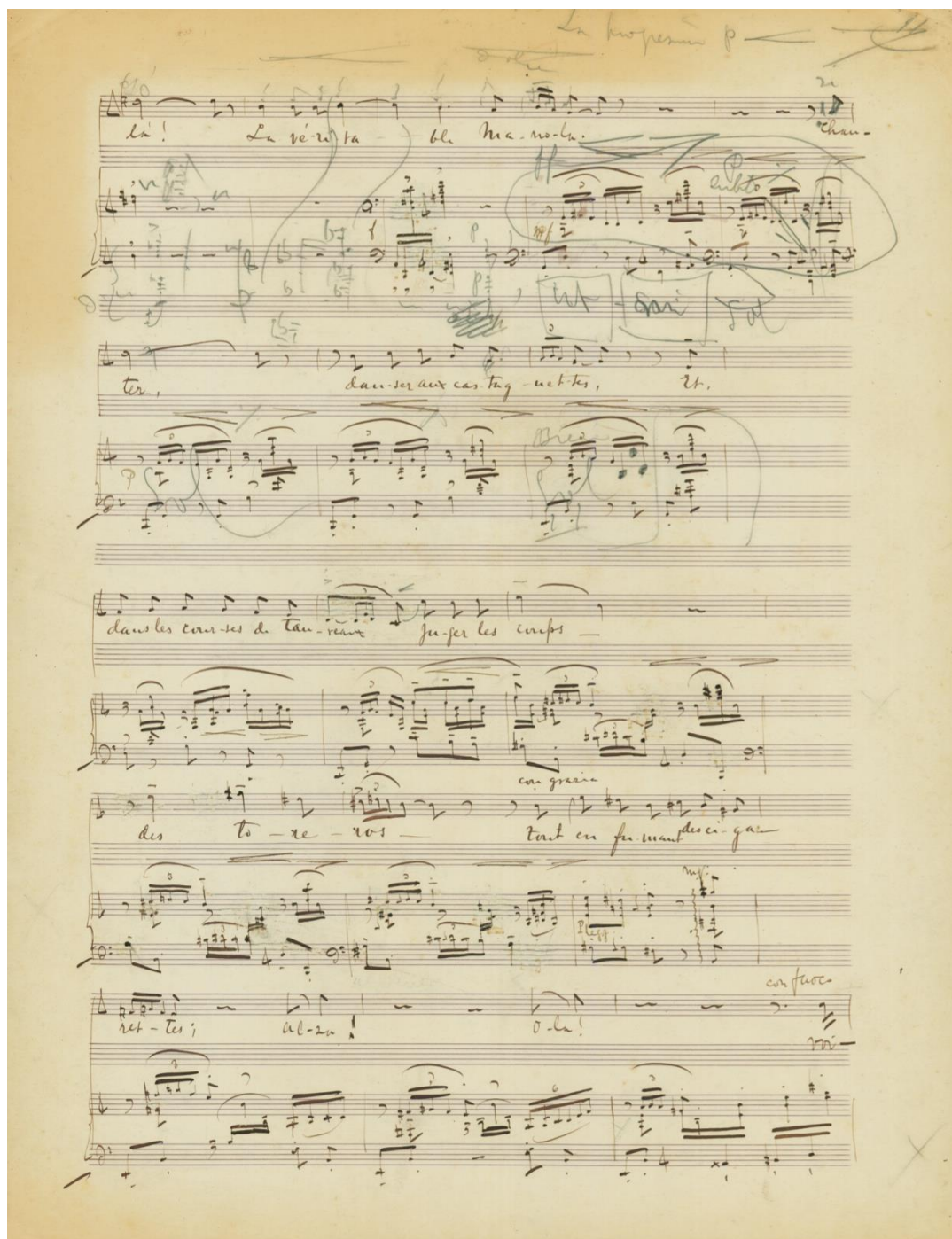
Estos cambios creemos que se debieron por una parte al propio perfil melódico y su carácter de recitado y por otra a la indefinición hasta el final del acompañamiento pianístico. En el manuscrito casi definitivo que se conserva (A1-3r), la altura del recitativo comienza en *fa*#4 con un salto de cuarta ascendente: *fa*#4-*si*4-*fa*#4. Esta elección se ajusta a un registro no tan grave para el principio como el del manuscrito más definitivo (A4-1r) y que permite a la cantante mantener una línea melódica sin pasos de registro y mucho más equilibrada que en el resto de las opciones barajadas.

«Séguidille»

El manuscrito A4-5r conserva otro cambio de altura en la línea melódica importante para nuestro estudio: el estribillo²¹³. Como comprobamos en el siguiente manuscrito, esta página muestra a una altura mucho más grave que en la *Mélodie* editada:

²¹² Recordemos que la ordenación de estos manuscritos no es cronológica.

²¹³ Esta es la misma versión con la que Falla comienza a trabajar el estribillo que la podemos encontrar en el Ms. A2-1V. Comienza en *fa*# que en el A4 directamente se conserva desde *re*#, la segunda sílaba de *Voilà!*.



Ejemplo musical 30. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidille», ms. A4-5r.

En esta reproducción podemos ver al comienzo de la página la parte del estribillo posterior al *sprechtime*, «La véritable manola» escrita una cuarta más grave que en la versión final y el «Voilà» en la nota *re*#5 y no *sol*#5, como en la versión final editada y sobre esta altura encontramos la opción final escrita²¹⁴. Falla buscaba desde esta versión del A4 una altura que otorgara a este estribillo la fuerza necesaria y la encuentra en una línea melódica

²¹⁴ También algunos cambios en la altura de algunas notas del verso que comienza en *Chanter, danser aux castagnettes...*

al menos una cuarta más aguda y que favorece la caída en el pequeño gruppetto final de este estribillo. Por el contrario, como podemos ver en el final del manuscrito reproducido, la línea del *sprechstimme*, aunque lógicamente no precisada, es más aguda de lo que Falla la escribió en la versión última y además «Alza!» tiene una altura similar a «Ola!». Por el contrario, en la versión editada, Falla decide que esta última exclamación sea más grave, para probablemente subrayar y dar énfasis a «Voilà!». Así, todos estos sutiles cambios modifican sustancialmente la altura y línea melódica del estribillo dando lugar a un perfil más llamativo y más sólido que el planteado en este manuscrito.

SECCIÓN III. EDICIÓN Y PRIMERA RECEPCIÓN DE LAS OBRAS

1. La edición de las obras

Como hemos anunciado anteriormente, la implicación de Debussy en las *Trois Mélodies* se extendió más allá de lo estrictamente compositivo, para convertirse su ayuda a nivel extra-musical en fundamental, mediando incluso con los posibles editores de estas *Mélodies*. Por carta de Debussy a Falla, sabemos que el músico francés contactó en primer lugar, para la impresión de estas canciones, con Durand, que ya se había encargado de editar las *Cuatro piezas españolas*.

Querido Señor:

Tras mi conversación con Jacques Durand, me parece preferible para Vd. esperar un poco para tomar una decisión respecto a sus melodías...

Si usted prefiere no hacerlo e ir en seguida a la editorial Rouart, estoy a su disposición.

Cordialmente suyo, Claude Debussy²¹⁵.

Pero de la respuesta de esta misiva se desprende la oposición de Durand a editar estas obras. Parece lógico que en la Francia del momento, las *Cuatro piezas españolas* tuvieran el éxito asegurado; sin embargo, la edición de tres *Mélodies* con texto francés, compuestas por un músico español, se prefiguraba como una empresa más arriesgada, con un mercado dudoso.

Finalmente, la primera edición de la obra la realizó en 1910 Jacques Lerolle, tras actuar nuevamente Debussy como intermediario entre el autor y el editor, según la siguiente carta donde le recomienda: «muy particularmente al Sr. M. de Falla al Sr. Jacques Lerolle y le ruega que le reserve una buena acogida [...] Muchos recuerdos de Claude Debussy»²¹⁶.

Para precisar una fecha de edición concreta tenemos que recurrir a los epistolarios conservados. Por un lado, Falla en diciembre de 1909 anuncia a Pedrell que las *Trois Mélodies* ya se estaban editando:

²¹⁵ Carta de Claude Debussy a Manuel de Falla. París, 23-X-1909. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6898/1-003. La transcripción de esta carta está incluida en: DEBUSSY, Claude. *Correspondance [1872-1918]*. Ed. realizada por François Lesure y Denis Herlin. Paris, Gallimard, 2005, p. 1220 : «*Cher Monsieur, / D'après ma conversation avec Jacques Durand, il me semble préférable pour vous d'attendre un peu pour prendre une décision au sujet de vos mélodies... / Si vous aimez mieux ne pas le faire et aller tout de suite chez Rouart, je suis à votre disposition. / Bien cordialement vôtre / Claude Debussy*».

²¹⁶ Tarjeta de visita de Debussy a Jacques Lerolle. París, I-1910. *Ibid.*, p. 1243 : «*Tout particulièrement M^r M. de Falla à M^r Jacques Lerolle et le prie de lui réserver bon accueil [...] Les meilleurs souvenirs de / Claude Debussy*».

Ahora se están grabando unas Melodías que he hecho sobre poesías de Th. Gautier y se las mandaré también en cuanto aparezcan. Respecto a mis otros trabajos espero poderle dar algunas noticias de interés para marzo o abril, Dios mediante²¹⁷.

Sin embargo, por la anterior carta citada de Debussy a Lerolle, sabemos que no es hasta el mes de enero cuando el compositor envía al editor su misiva de recomendación para que realice la impresión de las *Mélodies* de Manuel de Falla. Sí se conservan varios testimonios de mediados de 1910 en los cuales Falla ya ha enviado a varios de sus amigos una copia de las *Trois Mélodies* que nos dejan constancia de su impresión definitiva. Así sucedió en el mes de mayo a Pedrell²¹⁸ y ocurrió igualmente con Salvador Viniegra a quien en carta de 24 de julio de 1910 le escribió: «Mucho me alegro de que las Melodías sean de su agrado de Vd. Aquí se cantaron en la Salle Gaveau el último mes de Mayo y estoy bastante satisfecho de su resultado. Las cantó la célebre artista wagneriana Madame Ada Adiny y yo las acompañé»²¹⁹. De este modo tenemos constancia de que ese verano sus amigos conocían estas obras y de que había realizado su primera audición, una audición realmente curiosa en la voz de una soprano dramática, aspecto que retomaremos junto a las primeras versiones de estas obras.

2. El estreno de las Trois Mélodies y sus primeras interpretaciones en Francia y España

El estreno de estas piezas tuvo lugar el 4 de mayo de 1910 en la Sala Gaveau, en el segundo concierto de la recién creada Société Musicale Indépendante. El propio compositor las acompañó al piano y las cantó Ada Adiny Milliet. En ese concierto Falla pudo coincidir por primera vez en el escenario con la clavecinista Wanda Landowska que interpretó dos obras de Bull y Purcell. En él también se tocaron dos piezas javanesas adaptadas por Charles Koechlin para un pequeño grupo instrumental.

La tercera de las *Trois Mélodies*, «Séguidille», fue preestrenada con anterioridad al concierto de la SMI el 14 de marzo de 1910. Aunque tradicionalmente se indica que esta primera audición fue realizada por Claire Hugon y Falla al piano en la Schola Cantorum,

²¹⁷ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell. París, 29-XII-1909. Fotocopia del autógrafo firmado que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña. AMF, sign. n° 7389-037.

²¹⁸ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell. París, 25-V-1910. Fotocopia del original autógrafo firmado que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña. AMF, sign. n° 7389-038.

²¹⁹ Carta de Manuel de Falla a Salvador Viniegra. París, 24-VII-1910. Fotocopia del autógrafo firmado localizado en los doc. de la Familia Viniegra. AMF, sign. 7755-013.

este hecho no se refleja de manera clara en el programa del concierto dedicado a los cantos de Alemania, Francia y España. En éste, Falla no aparece anunciado entre los pianistas-compositores participantes y por ello consideramos que la «Séguidille» fuera interpretada en ese concierto probablemente por Joaquín Turina, que en el mismo concierto había tocado inmediatamente antes su *suite* para piano *Sevilla*. Este hecho parece más lógico: en primer lugar porque no sería la primera ocasión en la que Turina realizaría el preestreno de alguna de las obras de Falla —recordemos que ya interpretó dos de las *Cuatro piezas españolas* para piano antes de su estreno en París por Ricardo Viñes— y en segundo lugar porque podría resultar extraño que en menos de dos meses, Falla interpretara la misma obra en dos instituciones como la Schola Cantorum y la Société Musicale Indépendante que justo en la primavera de 1910 vivían su mayor distanciamiento, al surgir esta última como «rival» de la Sociedad Nacional firmemente asociada con la Schola Cantorum.

El propio Turina, en la crónica parisina del mes de mayo de la *Revista Musical* de Bilbao, con motivo del segundo concierto de la Société Musicale Indépendante en la que Falla estrenó las *Trois Mélodies*, se adentró en este asunto, no sin un toque de humor y posicionándose claramente del lado de la Schola a la que le unían los lazos de varios años de estudio:

Voy a hablar de la nunca bien ponderada Sociedad Independiente o sea la S.M.I. tres iniciales que, según Willy, lo mismo significaban que allí se hacía la «Sola Música Interesante» o, bien, «Specialité en Musique Invertébrée» o, mejor este otro, «Muere Infame Schola.» Aunque le extrañe al lector, esto es el fondo de un cenagal. La rivalidad latente entre la Schola y el Conservatorio, estalló al fin el año pasado —por varios críticos que se dijeron horrores, resultando de todo ello que el París músico se ha dividido en dos bandos rivales, lo mismo compositores, que críticos, que público; y esto es tan verdad, que cada vez que veo una obra mía en un programa, no puedo menos de dirigir al cielo esta plegaria: «¡Dios mío, que el crítico de turno sea scholista!». La Sociedad Nacional, presidida por d'Indy fué tachada de scholista y se produjo una retirada del elemento contrario, con la idea le fundar una nueva Sociedad que bajo el nombre de Independiente, llevaba en sí la idea de aniquilar a la Nacional. ¡Había que oír a los scholistas! D'Indy la tiene atravesada, sin que hasta ahora haya podido digerirla. Pero el público, que no es tonto, quiere hacer pagar caro a los autores de esta nueva corporación sus aviesas y secretas intenciones y no ha encontrado mejor medio que tomarla a pitorreo a la menor ocasión y no le han faltado ocasiones en los dos conciertos que llevamos hasta ahora, como verá el lector²²⁰.

Falla estuvo muy vinculado con los músicos que crearon esta Société Musicale Indépendante y es significativa la audición de estas piezas en su segundo concierto junto a sus amigos músicos con los que compartía unas líneas compositivas similares reflejadas en las *Trois Mélodies*. En cierta medida, este estreno situaba a Falla en el panorama musical parisino en el lado de la vanguardia y de las tendencias más aperturistas al comulgar sus

²²⁰ TURINA, Joaquín. «París». *Revista Musical*. Bilbao, mayo 1910, año II, n° 5, p. 122.

obras con criterios estéticos de la S.M.I. Según Kœchlin éstas debían nacer de una nueva tradición musical, la fundada por Fauré o Debussy, y sobre todo de una estética definida por enfatizar la sensualidad y la sutileza de una armonía moderna y una nueva invención formal orientada hacia nuevos horizontes²²¹. Es significativo que estas *Mélodies* concuerden perfectamente con el abandono de las formas tradicionales de la música occidental, el uso de nuevas armonías o la presencia del exotismo que será la principal ruta exploratoria de la programación de la S.M.I. hasta 1925²²².

Para adentrarnos en la recepción de estas obras, tenemos diversos documentos como esta carta de Manuel de Falla a Fernández Shaw, donde le envió los datos del estreno y le mostró su satisfacción tras el concierto: «Mis melodías se estrenaron el miércoles 4 en la Sala Gaveau en un concierto de la Société Musicale Indépendante (S.M.I.) y estoy sumamente satisfecho de su resultado. Mme Adiny-Milliet que las cantó, tuvo que bisar la última²²³».

La crítica que apareció en la prensa después del concierto donde se estrenaron fue muy favorable y todas las reseñas coincidieron en numerosos elogios al compositor y a la interpretación. En un anexo conservado en el Archivo Manuel de Falla se conservan algunos juicios transcritos por el propio compositor de la prensa musical francesa sobre estas obras, entre ellos los de *Le Monde artiste illustré* (París, 7 de mayo de 1910) y *Le Monde musical* (París, 15 de mayo de 1910)²²⁴:

La Sociedad S.M.I. (Sociedad Musical Indépendante) dio su segundo concierto en la Sala Gaveau y en esta sesión nos reveló a un joven compositor de mérito poco habitual, el Sr. Manuel de Falla. Tres melodías escritas sobre poesías de Théophile Gautier, «Les Colombes», «Chinoiserie», «Séguidille», las tres de un estilo esmerado, coloreado, elaborado, variado, de impresión intensa, de emoción delicada, atestiguando una gran sinceridad, una conciencia noble, un gran trabajo y, más aún, una personalidad real.

Sentimos al Sr. Manuel de Falla enemigo de toda trivialidad y atraído hacia las tendencias más modernas. El espíritu del oyente es inmediatamente subyugado por una voluntad ardiente más fuerte que la suya, y entra en comunión con el autor.

Las tres *Melodías* del Sr. Manuel de Falla fueron admirablemente interpretadas por la Sra. Adiny; es imposible decir las y cantarlas mejor. La voz de la Sra Adiny es generosa, y se presta maravillosamente a los matices múltiples de «Les Colombes» y «Chinoiserie». En cuanto a «Séguidille», el público la pidió otra vez, dando al compositor y a la intérprete una gran ovación²²⁵.

²²¹ DUCHESNEAU, Michel. «Maurice Ravel et La Société Musicale Indépendante: 'Projet Mirifique De Concerts Scandaleux.'». *Revue de Musicologie*, vol. 80, no. 2, 1994, pp. 263-264.

²²² *Ibid.*, p. 265.

²²³ Carta de Manuel de Falla a Carlos Fernández Shaw. París, 10-V-1910. Fotocopia de autógrafo firmado localizado en la Fundación Juan March. AMF, sign. n° 6973-025.

²²⁴ Anexo de las *Trois Mélodies*. AMF, carpeta n° 8999.

²²⁵ *Le Monde artiste illustré*. París, n° del 7 de mayo de 1910. Transcripción manuscrita de Falla. AMF, carpeta n° 8999: «La Société S.M.I. (Société Musicale Indépendante) a donné son deuxième concert à la Salle Gaveau et cette séance nous a révélé un jeune compositeur du plus rare mérite, M. Manuel de Falla. Trois mélodies écrites sur des poésies de Théophile Gautier, Les Colombes, Chinoiserie, Séguidille toutes trois d'un style châtié, coloré, recherché, divers, d'une impression intense,

De las reseñas publicadas en prensa y del desarrollo del concierto tenemos que destacar en primer lugar que resulta significativo que la soprano con la que Falla estrenó estas piezas fuera Ada Adiny Milliet. Como hemos visto en el punto 3 de la primera sección de este capítulo, la cantante tenía una voz tildada como wagneriana que había triunfado on papeles como *Brünnhilde* o *Isolde*²²⁶ y que a priori, podría no resultar demasiado idónea para la interpretación de *mélodies*. De hecho, la crítica se refiere a Ada Adiny como «voz generosa», pero a pesar del timbre más propio de otros repertorios, Falla recurrió a ella seguramente por la estrecha relación que mantenía con el matrimonio Milliet durante aquellos años.

En segundo lugar, nos interesa destacar que a Falla la crítica le presenta como un compositor casi desconocido, algo lógico debido a su escasa actividad en los escenarios públicos, pero sobre todo alineado con la modernidad francesa. Y esto es especialmente significativo porque nos da una imagen de la posición de Falla dentro de las tendencias musicales en el París del momento, como hemos podido comprobar.

Tras la composición de las *Trois Mélodies*, éstas fueron prácticamente las únicas obras, junto a las *Cuatro piezas españolas*, que en París sirvieron a Falla como tarjeta de presentación en los conciertos en los que únicamente podía mostrar obras de pequeño formato. El músico sólo participó como pianista o acompañante para llevar a cabo la difusión de su obra y la de su inseparable, en aquel momento, Joaquín Turina. Como muestra el siguiente escrito, fue éste en gran medida el responsable de la participación de Falla, absorto en la labor creadora, en los numerosos recitales de compositores-interpretes conjuntos en los que tocaron durante estos años:

Allí me esperaba el Sr. Rabani, director de los *Concerts Rouges*, para preparar un nuevo festival de música española, no sé si es porque le gusta o porque se le llena el salón.

El caso es que siempre me han de tocar estos preparativos, ya que me han tomado por el apóstol de los músicos españoles en París, y toda vez que a Manuel de Falla ni con gancho se le puede sacar de su cuartito de la *rue Belloy*²²⁷.

d'une émotion délicate, attestant une belle sincérité, une noble conscience, un grand labeur, et, — qui mieux est — une réelle personnalité.

On sent M. Manuel de Falla ennemi de toute banalité et attiré vers les tendances très modernes. L'esprit de l'auditeur est immédiatement subjugué par une volonté ardente plus forte que la sienne, et entre en communion avec l'auteur.

Les trois Mélodies de M. Manuel de Falla ont été admirablement interprétées par M^{me} Adiny ; il est impossible de les mieux dire et de les mieux chanter. La voix de M^{me} Adiny est généreuse, et elle se prête merveilleusement aux multiples nuances des Colombres et de la Chinoiserie. Quant à la Séguidille, l'auditoire l'a redemandée en confondant le compositeur et l'interprète dans une belle ovation».

²²⁶ CUMMINGS, David. «Ada Adini», *Op. cit.*, p. 3.

²²⁷ TURINA, Joaquín. «Musicalerías parisienses». *La Correspondencia de España*, 30-XII-1912.

Desde la composición de las *Trois Mélodies*, el propio Manuel de Falla las acompañó en todos los conciertos en los que participó²²⁸. Entre ellos destaca el concierto que junto a Joaquín Turina hizo en el Aeolian de Londres el 24 de mayo de 1911, donde se interpretaron obras españolas antiguas y modernas de Antonio de Cabezón, Pedrell, Albéniz o Granados y en el que Falla estrenó la *Rima* de Turina y también acompañó «Les Colombes» y «Séguidille».

De forma muy diferente a lo que sucedió en Francia, las *Trois Mélodies* corrieron una suerte bien distinta en España. Falla no las estrenó en España hasta 1916 y fueron muy poco interpretadas. Como veremos en el capítulo dedicado a las *Siete canciones populares españolas*, y hemos adelantado en el apartado anterior, Falla a su regreso a España en 1914, volvió a tener una intensa actividad interpretativa, sobre todo en obras de cámara y como acompañante al piano. En estos años, las instituciones demandaban continuamente su presencia como intérprete de su obra, pero en prácticamente todos los conciertos fueron las *Piezas españolas* y las *Siete canciones* las obras interpretadas. Desde su regreso a España, tan sólo tenemos constancia de que Manuel de Falla acompañó sus *Trois Mélodies* en el concierto realizado junto a Madeleine Greslé el 9 de mayo de 1919²²⁹.

En este sentido, en parte fue el propio Falla el dueño del destino de estas obras que aún a día de hoy son bastante menos interpretadas y programadas que las *Siete canciones*. Por ello tenemos que plantear las hipótesis por las que Falla no las incluyó en sus conciertos y creemos que éstas están en consonancia con los gustos del público español y con la posición de Falla dentro del panorama musical de nuestro país. A su regreso a España, se le consideró «el jefe de la escuela española» y lo más «correcto» era que Falla mostrase sus obras más españolas y no tres *mélodies* que perfectamente podrían provenir de la mano de un músico francés. Pocos meses después de su vuelta, Falla vivió la experiencia de los críticos más tajantes con *El amor brujo* que lo tacharon de afrancesado e incluso «obsesionado» con la escuela moderna francesa: «Falla, tan afortunado siempre, tan inspirado, tan colorista, no lo ha sido en *El amor brujo*. La moderna escuela francesa le obsesiona, le atrae y no puede sustraerse a su influencia. Y, claro, no es posible hacer música española pensando en Debussy o en Ravel»²³⁰. Esta crítica, como alguna otra del

²²⁸ Las acompañó en los siguientes conciertos: 4-V-1910, París (Salle Gaveau), concierto organizado por la Société Musicale Indépendante; 5-VI-1910, París (Galerie des Champs-Élysées); 30-X-1910, Le Havre (Concert de Musique Espagnole); 2-VI-1911, [S.l.] (Le Lyceum); 20-XII-1911, [S.l.]; 21-XII-1911, [S.l.]; 21-II-1912, París (Salle Pleyel), 25-IV-1912, París (École des Hautes Études Sociales); 30-V-1913, París (Schola Cantorum).

²²⁹ AMF, FN-1919-004.

²³⁰ *Gaceta de Madrid*, 20-IV-1915. Esta y otras críticas relativas a *El amor brujo* son analizadas en GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid, Alianza Música, 1990, pp. 46-51.

momento posiblemente hizo que Falla, conocedor del panorama musical español, prefiriera la interpretación en sus conciertos de las *Siete canciones populares españolas*. Pero además, la crítica y el panorama divulgativo español contribuyeron a esta postura que nos llevaría a justificar el por qué de su relativo olvido. Se trata del rechazo a cualquier vinculación al romanticismo y al tópico español (y no a ese lenguaje llamado auténtico) que debería de estar en el sustrato. En este sentido, escribió Adolfo Salazar: «Para mí, [las *Tres Melodías*] son como un esfuerzo penoso de un músico que quiere desembarazarse del tópico españolista [romántico]»²³¹. Ciertamente estas obras no encajan con la imagen del Falla nacionalista que tanto al músico como a la crítica les interesó difundir en determinado momento; pero de lo que no puede haber dudas es de que, más allá de esas etiquetas o clichés preestablecidos, más allá incluso de los posicionamientos estéticos, las *Trois Mélodies* son verdaderas joyas en su género, y –tal y como hemos comprobado en esta investigación– responden plenamente a las modas creativas y a las demandas del público de su ciudad de acogida.

3. Manuel de Falla, difusor de la música de Debussy y de la música moderna francesa

Después del intenso contacto con la obra de Debussy y su música vocal, que fructificó en piezas como las *Trois Mélodies*, Falla continuó aferrado a este repertorio, manifestando su predilección por él, y ejerciendo como difusor y propagandista del mismo. Incluso cuando estéticamente investigó otros senderos, no abandonó su papel de divulgador de la obra debussiana en España. De este modo, cuando tras su regreso a España en 1914, Manuel de Falla retomó la actividad interpretativa pública es junto a su obra, la música contemporánea europea, principalmente la francesa, la que elige para sus interpretaciones, incluyendo la música de Claude Debussy en al menos en 10 de los 23 conciertos en los que participó²³².

De entre ellos, destacamos los conciertos en los que Falla fue el responsable, como acompañante, de la primera audición en España o en la capital española de multitud de obras contemporáneas francesas. Entre estos estrenos, señalamos el concierto del 13 de diciembre de 1916, organizado por la Sociedad Nacional de Música, donde Falla y

²³¹ SALAZAR, Adolfo. *La música actual en Europa y sus problemas*. Madrid, Yagües Edit. 1935, p. 21.

²³² TORRES CLEMENTE, Elena. «Del teclado a la pauta. El piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, p. 42.

Madeleine Leymo interpretaron por primera vez en Madrid obras de compositores contemporáneos franceses como Schmitt, Debussy o Roussel²³³; el del 21 de abril de 1920 en el que acompañó por primera vez en España la *Sonata en trío* de Debussy y la *Introducción y allegro* de Ravel²³⁴; y el que posiblemente sea el ejemplo más sobresaliente de la presencia de la obra vocal de Claude Debussy en los conciertos interpretados por Manuel de Falla, la conferencia-concierto-homenaje a Debussy del 27 de abril de 1918 en el Ateneo de Madrid. En este Falla acompañó a Aga Lahowska en «Les Cloches» de *Deux Romances*, «Le Faune» de *Fêtes galantes*, *Ariette oubliées*, «Rondel de Carlos de Orleans» de *Trois chansons de France* y *Mandoline*, reuniendo así lo más variado de la producción liederística del compositor galo.

Junto a la obra de Debussy, Falla extendió su interés propagandístico por la música francesa de los compositores contemporáneos. Y a esa difusión contribuyó su estrecha relación con las principales cantantes procedentes del país galo²³⁵ que, posiblemente como alternativa a una Francia en guerra, visitaron nuestro país con asiduidad y facilitaron la interpretación de este repertorio. Como ejemplo el citado concierto de Manuel de Falla y Madeleine Leymo; el realizado con Madeleine Greslé²³⁶ en el Hotel Ritz en 9 de mayo de 1919²³⁷; o los conciertos no documentados o que no llegaron a realizarse con Geneviève Vix el 23 de mayo de 1916²³⁸ o con Jean Bathori en 1917 en la Sociedad Nacional de Música²³⁹.

²³³ En el AMF se conserva el programa de este concierto: FN 1916-019.

²³⁴ Concierto de la Sociedad Internacional de Música en cuya tercera parte intervinieron en la *Sonata en trío* de Debussy, Manuel de Falla (piano), Valdovinos (flauta) e Iglesias (viola) y en la *Introducción y allegro* de Ravel, Falla (piano), Valdovinos (flauta) y Fernández (clarinete). AMF, FN 1920-004.

²³⁵ Esta relación es ampliamente estudiada en: VEGA PICHACO, Belén. «La relación de Manuel de Falla con las cantantes francesas vista a través de la correspondencia». (En prensa).

²³⁶ Madeleine Greslé fue la encargada el 14 de mayo de 1927 en la Sala Pleyel de París, en el estreno parisino del *Concerto*, del estreno absoluto del *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora* junto a *Psyché* y las *Siete canciones populares españolas*.

²³⁷ En el AMF se conserva el programa de concierto del 9-V-1919 organizado por la Sociedad Nacional de Música: FN 1919-004.

²³⁸ Este concierto aparece citado en DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla*. Salvator Attansaió (trad.). Barcelona, Labor, 1968, p. 59. No se conserva el programa de concierto, pero sí una fotografía dedicada de la cantante a Manuel de Falla con esa misma fecha con el siguiente texto: «Pour Manuel de Falla avec mon admiration très sincère pour son grand talent. Geneviève Vix. 23 Mai 1916. »

²³⁹ VEGA PICHACO, Belén. «La relación de Manuel de Falla con las cantantes francesas...», *Op. cit.*, p. 5.



Ilustración 2. Manuel de Falla acompañando a Madame Leblanc Maeterlinck. *La Tribuna*, 13-XII-1916, Madrid²⁴⁰.

Uno de los últimos conciertos de esta época en los que participó fue el organizado por la Sociedad Nacional de Música²⁴¹. Un día antes, había tomado parte activa junto a Louise Alvar como intérprete en la conferencia impartida por Jean-Aubry que tuvo lugar el 20 de abril de 1920 en el Instituto Francés de Madrid. *La Gaceta musical* publicó una reseña que la profesora Elena Torres reproduce en el artículo «Del teclado a la pauta...», uno de los primeros estudios sobre la actividad interpretativa de Manuel de Falla²⁴²:

Mme. Alvar fue acompañada al piano por Manuel de Falla, cuya actuación como intérprete de Debussy fue un éxito extraordinario. Falla es, en efecto, no sólo uno de los más admirables intérpretes del maestro, sino acaso su único discípulo en la interpretación de esas obras. Su versión de «La catedral sumergida» fue sorprendente, a más de la «Soirée dans Grenade», «Las colinas de Anacapri» y los «Minstrels», de un humorismo tan agudo. Comenzó esta serie de trozos con los «Arabescos», cuya audición por Falla constituye una delicia especial²⁴³.

Este texto alaba la versión del piano de Debussy, pero de forma curiosa lo cita como «uno de los más admirables intérpretes del maestro, sino acaso su único discípulo en la interpretación de esas obras». Esa reputación es la que Falla había ganado desde su vuelta a España en el terreno interpretativo, pero como hemos podido comprobar lo fue del mismo modo en la composición.

²⁴⁰ No se conserva en el AMF el programa de este concierto.

²⁴¹ Programa de concierto conservado en el AMF, FN 1920-003

²⁴² TORRES CLEMENTE, Elena. «Del teclado a la pauta...», *Op. cit.*, p. 43.

²⁴³ «Gaceta musical. Las conferencias del Instituto Francés. Final». *El Sol*. Madrid, 21-IV-1920, p. 3.

CAPÍTULO III

SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS

SECCIÓN I: MANUEL DE FALLA Y LA MÚSICA POPULAR.....	219
1. Contexto	219
1.1. El origen de la composición de las <i>Siete canciones populares españolas</i>	223
2. Fundamentos teóricos	225
2.1. En busca del lied hispánico, a partir de los postulados de Pedrell	225
2.2. Hacia una revisión del magisterio de Pedrell: explorando «la voz del pueblo»	227
3. Falla y la música popular.....	237
3.1. El documento popular en los escritos fallianos. Los postulados en torno a la cita. Revisión historiográfica	237
3.2. La influencia de los cancioneros en la mecánica del proceso creativo	239
3.3. Las fuentes de inspiración de las <i>Siete canciones populares españolas</i>	241
SECCIÓN II: DE LA RECREACIÓN A LA REINVENCION DE LA MÚSICA POPULAR EN LAS <i>SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS</i>	248
1. Los manuscritos. Estudio del proceso creativo.....	248
1.1. Elementos de simbiosis entre la música lírica y la popular: los perfiles melódicos	253
1.2. Las fuentes literarias	258
1.3. Los acompañamientos pianísticos.....	264
1.3.1. «La nana»: la creación de un acompañamiento <i>ex novo</i>	268
1.3.2. Reinvención del acompañamiento pianístico	270
1.3.3. Escritura pianística cercana a la fuente de inspiración	282
2. Forma y armonía en las <i>Siete canciones populares españolas</i>	286
2.1. La forma de las canciones	286
2.2. La armonía	296

2.2.1. La influencia de la música francesa en las <i>Siete canciones populares españolas</i>	305
2.2.2. Los principios de <i>L'acoustique nouvelle</i> y el fenómeno de la superposición de acordes	308

SECCIÓN III: MANUEL DE FALLA Y LA DIFUSIÓN DE LAS <i>SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS</i>	312
1. El estreno de las <i>Siete canciones</i> en el Ateneo de Madrid	316
2. La recepción de la crítica	318
3. La edición de las <i>Siete canciones populares españolas</i>	322
4. La interpretación de las <i>Siete canciones populares españolas</i> hasta su edición en 1922	327
4.1. Manuel de Falla intérprete de sus obras	327
4.2. La difusión e interpretaciones de las <i>Siete canciones populares españolas</i> entre 1914 y 1922	331
5. Los registros sonoros realizados por Manuel de Falla y María Barrientos	334
5.1. Motivaciones y circunstancias de la grabación	335
5.2. El análisis de la grabación sonora	340
5.2.1. Perspectiva sonora-temporal	341
5.2.2. Estudio estilístico de la grabación	345
6. De la voz a los instrumentos: las transcripciones de las <i>Siete canciones populares españolas</i>	348

CAPÍTULO TERCERO. *SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS*

Manuel de Falla compuso las *Siete canciones populares españolas* en París durante el primer semestre de 1914. Para este conjunto de obras, que habitualmente no han sido consideradas como un ciclo¹, Falla tomó siete melodías populares de diversos cancioneros de forma literal o sometidas a distintos procedimientos creativos. En su composición, ese trabajo melódico fue muy importante, pero aún resultaron más interesantes los acompañamientos pianísticos que ideó. En ellos, igualmente inspirados en los cancioneros impresos —pese a que este hecho no se suele mencionar—, reinventó y reelaboró su escritura hasta hacerlos prácticamente irreconocibles, dando lugar a unas obras totalmente diferentes a las armonizaciones habituales hasta ese momento de los cantos populares en España.

De todo el corpus falliano para voz y piano, las *Siete canciones populares españolas* han sido tradicionalmente las más interpretadas y en línea con su difusión, también han sido las obras objeto de más estudios. Pero al adentrarnos en el análisis de esos trabajos de investigación, como veremos a lo largo de este capítulo, nos encontramos con un estado de la cuestión necesitado de una profunda revisión. Esto se debe fundamentalmente a que la mayoría de estudios sobre las *Siete canciones* están centrados en el rastreo, localización o análisis de las fuentes exclusivamente melódicas que sirvieron a Falla de inspiración². Por consiguiente, son casi inexistentes los análisis que exploran las técnicas compositivas de los acompañamientos de las *Siete canciones*³. No existe tampoco ningún trabajo que documente

¹ Como indica el profesor Yvan Nommick, por no estar relacionadas entre sí por un tema común, ni por sus tonalidades, ni por elementos melódicos similares. En: NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». *Reverca Musicológica*, XIV-XV, 2004-2005, p. 294.

² KOPPERS, Marinus Hendrikus Abraham. «Manuel de Falla: *Siete canciones populares españolas* (1914)». *Ars Nova*, 16, 1984, pp. 32-49; GARCÍA MATOS, Manuel. «Folklore en Falla». *Música*, 3-4, 1953, enero-junio; CRIVILLÉ I GARGALLÓ, Josep. «Las siete canciones populares españolas y el folklore». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987. Ed. a cargo de Paolo Pinamonti. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1989, *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, n° 21, 1989, pp. 141-152; CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*: the composer's personal library, folksong models and the creative process». *Anuario Musical*, vol. 55, 2000, pp. 213-235; URCHUEGUÍA SCHÖZEL, Cristina. «Aspectos compositivos en las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla [1914/15]». *Anuario Musical*, vol. 51, 1996, pp. 177-201; GONZÁLEZ CASADO, Pedro. «La nana y las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla: un doble paradigma». *Revista de Musicología*, vol. XXV, n° 2, 2002, pp. 477-512.

³ A excepción del siguiente estudio que lo hace únicamente con una de las canciones: MEEÛS, Nicolas. «Techniques de l'emprunt au répertoire traditionnel: Mompou et Falla». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*.

su proceso creativo⁴ y tenemos que recurrir a obras colectivas o biografías del compositor para hallar «alguna pista» de sus influencias estilísticas.

Por último, tampoco encontramos entre la bibliografía editada datos sobre el estreno y la recepción de las primeras interpretaciones llevadas a cabo por Falla, la primera edición y la grabación realizada por el propio compositor, así como las adaptaciones para voz y otros instrumentos en las que el compositor tuvo una intervención directa⁵. Por ello, en este capítulo pretendemos abarcar todos estos aspectos organizados en tres secciones claramente diferenciadas. En la primera nos detenemos en las influencias y en la situación que propició la composición de las canciones. En la segunda sección estudiamos el proceso de creación a través de los manuscritos y llevamos a cabo el análisis de los aspectos más significativos de cada una de ellas. Finalmente, en la última sección de este capítulo nos adentramos en las cuestiones referentes a la edición, las primeras interpretaciones y la grabación realizada por el propio compositor; son aspectos necesarios para completar un estudio global de las *Siete canciones populares españolas*.

Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 339-348.

⁴ Podemos encontrar un acercamiento al análisis de cada una de las canciones en: GARCÍA ROIG, Francisco José. *Manuel de Falla: Obra para canto y piano. Características y funciones de la escritura pianística*. Trabajo de investigación realizado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Universidad de Granada, 2002.

⁵ El único artículo sobre este último aspecto al que podemos hacer mención es: PINAMONTI, Paolo. «Quand la composition est transcription : les *Siete canciones populares españolas* de Falla-Halfpeter-Berio». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité, Op. cit.*, pp. 419-436.

SECCIÓN I: MANUEL DE FALLA Y LA MÚSICA POPULAR

En esta sección nos encontramos con la primera, y una de las más arduas tareas de este trabajo, que consiste en establecer un panorama de las obras para voz y piano en torno a 1914 en el que encuadrar las *Siete canciones* y a través del cual valorar la trascendencia de la creación de estas obras.

Uno de los aspectos más importantes de las *Siete canciones populares españolas* fue el uso del canto popular como pilar sobre el cual construir la obra de arte. En esta sección, es crucial adentrarse en el tratamiento de la música popular en la música culta desde el punto de vista técnico. Lo llevamos a cabo a través de la figura de Felipe Pedrell que fue el modelador y transmisor del programa estético que llegó hasta Falla, centrándonos en la naturaleza de sus enseñanzas que pudieron repercutir directamente en el tratamiento de la música popular relacionada con las canciones.

Por último, nos vemos obligados a volver a un tema que planea en toda la bibliografía falliana, el de las fuentes de inspiración. Partiendo de las investigaciones más rigurosas, intentamos abarcarlas con la profundidad suficiente, ampliando el rastreo de fuentes a los elementos de inspiración que Falla pudo utilizar en sus acompañamientos y en sus textos.

1. Contexto

Resulta realmente complejo establecer un panorama de las tendencias que coexistían en la canción española en torno a 1914 en el que encuadrar las *Siete canciones populares españolas*. Esto se debe a la disparidad de estilos dentro del género de obras para voz y piano creadas en España –o por compositores españoles– en ese momento.

Centrándonos en torno a la fecha de composición de las *Siete canciones*, encontramos en los trabajos de Celsa Alonso una aproximación a las que nos resultan las principales vertientes: «la armonización de cantos populares, la estética romántica de Turina y la evocación del majismo dieciochesco planteado por Granados»⁶.

El neorromanticismo de Joaquín Turina –inspirado en los textos de Bécquer, Espronceda o Campoamor– aunó ciertos recursos decimonónicos con los tintes

⁶ ALONSO, Celsa. «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto». *Revista Musicológica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 327-328.

impresionistas y la frescura del canto popular⁷. Dentro de la tendencia neorromántica también podemos situar de forma general las canciones de Conrado del Campo, algunas de las obras de Julio Gómez, la obra de Rogelio Villar o de José María Guervós, así como algunas obras de Albéniz de claro corte decimonónico⁸.

Por otra parte, Enrique Granados abrió un camino individualista cuando en sus intentos de afirmación de un lied hispano se retrotrajo a la canción anterior al siglo XIX y eligió la tonadilla como fuente de inspiración a partir de 1912⁹, buscando la esencia de la música española no en los elementos populares, sino en el «españolismo histórico»¹⁰.

Y la tendencia que probablemente tuvo más éxito en el primer cuarto del siglo partió de la canción lírica basada en los cánones nacionalistas que consideraban el lied como la interiorización del canto popular¹¹. Probablemente, este estilo es el más destacado dentro del género de la música para voz y piano en parte debido a la línea historiográfica alentada por Pedrell-Falla-Salazar. Según esta, la canción española debía nutrirse de la música popular, en la que ellos encontraban la esencia de toda esa tradición cultural, llegando incluso a infravalorar cualquier otra propuesta estética¹².

Junto a estas tendencias representadas por la trilogía Granados-Falla-Turina, creemos que es necesario sumar al menos la natural hibridación que pudo existir entre ellas y añadir las obras creadas en el extranjero por los compositores españoles. Como ejemplo podemos citar las *Trois Mélodies* de Manuel de Falla (1909) o *Four Songs* compuestas por Isaac Albéniz entre 1908 y 1909, que son obras difícilmente encasillables por resultar fruto de los deseos estéticos personales de cada compositor. Asimismo, tenemos que mencionar

⁷ Encontramos una síntesis de la trayectoria y rasgos del lenguaje de Joaquín Turina en: TORRES CLEMENTE, Elena. *Semblanzas de compositores españoles. Joaquín Turina (1882-1949)*. Fundación Juan March. <http://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semlanzas/pdf/joaquin-turina.pdf>. [últ. consulta: 18-V-2018].

⁸ ALONSO, Celsa. «La canción española en el siglo XX». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. vol. 3. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999, p. 12. Para un acercamiento estilístico a las obras de algunos de estos compositores remitimos a la siguiente bibliografía: CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz. A Research and Information Guide*. Second edition. New York, Routledge, 2015; MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid, ICCMU, 1999; RUIZ MONTES, Francisco. *El compositor granadino José María Guervós y Mira: revisión del estado de la cuestión*. Trabajo de investigación correspondiente al Diploma de Estudios Avanzados. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001.

⁹ El estudio más detallado de las canciones de Enrique Granados lo podemos encontrar en: PERANDONES, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916). Microcosmos estilístico contextualizado a través de un nuevo epistolario*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008.

¹⁰ PERANDONES, Miriam. «Las Tonadillas (1912-1913) y las Canciones Amatorias (1914-1915) de Enrique Granados: la herencia de Pedrell en el camino de una nueva estética». *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939*. Edición a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente. Madrid, ICCMU, 2009, p. 527.

¹¹ ALONSO, Celsa. «La canción española en el siglo XX», *Op. cit.*, p. 11.

¹² TORRES CLEMENTE, Elena. «El “nacionalismo de las esencias”: ¿una categoría estética o ética?». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos (ed.). Logroño, Universidad de la Rioja, 2012, pp. 27-51.

las diferentes conexiones y trasvases con que pudo contar el género, como los préstamos realizados por la zarzuela de donde se tomaron multitud de romanzas difundidas en espacios privados o recitales de canto, o la línea difusa que existió con géneros como el cuplé. Y por último, ante esta amplitud y heterogeneidad es importante subrayar que la diversidad de corrientes a veces se redujo a tendencias personales que dificultan aún más el establecimiento de líneas estilísticas.

En este complejo panorama, no podemos olvidar el corpus de armonizaciones de piezas populares, que también proliferaron en los primeros años del siglo, como herencia del siglo XIX. En algunos casos, la línea que separaba esas armonizaciones y las canciones líricas era muy delgada y en este sentido debemos aclarar la situación de las *Siete canciones populares españolas*. Por una parte, estas canciones realmente partieron de la armonización de diferentes melodías tomadas del pueblo, ya que Falla empleó para la voz diversas piezas pre-existentes de forma literal o sometidas a modificaciones más o menos intensas¹³. Pero por otra, y esto es lo más importante, la intencionalidad del músico en estas canciones fue bien diferente a las compilaciones de obras para voz y piano al estilo de los cancioneros creados hasta 1910: Falla pretendió de manera clara elaborar un producto artístico con un fin únicamente estético. Para ello tomó esa «esencia» popular en los acompañamientos con algunos recursos de la moderna escuela francesa y con los medios innovadores y rupturistas con la tradición de las armonizaciones populares. Así, debemos buscar el valor histórico de estas canciones en la capacidad de Falla para aunar armonización y búsqueda estilística de una creación original.

En este punto y una vez definida la naturaleza de las *Siete canciones*, planteamos dos cuestiones fundamentales relacionadas con el espacio histórico-temporal en el que se situaron. En primer lugar cuáles fueron, en caso de que existan, los precedentes de estas obras –dato que nos permitirá deducir a su vez si supusieron una novedad en España– y en segundo, si pudieron abrir una nueva línea compositiva dentro del género de obras para voz y piano.

Para responder a la primera cuestión tenemos que recordar que una vez superada la «cierta esclerosis de la última década del siglo XIX que termina recuperándose en torno a 1910»¹⁴, las *Siete canciones* de Falla están muy distantes de cualquiera de las obras anteriores creadas en España que tuvieran alguna relación con la música popular. Si queremos encontrar algún precedente de obras para voz y piano con el que podamos trazar líneas de

¹³ En la segunda sección de este capítulo trataremos las formas de reelaboración de las melodías populares que Falla llevó a cabo en estas canciones.

¹⁴ ALONSO, Celsa. «La canción española en el siglo XX», *Op. cit.*, p. 11.

influencia, aunque sean lejanas, tenemos que recurrir a la música francesa. Quizá uno de los paralelismos más claros lo encontramos en las *Cinq Mélodies populaires grecques*, compuestas por Ravel en 1905-1906¹⁵. El influjo de estas obras en las *Siete canciones*, apuntado ya por Danièle Pistone¹⁶, está únicamente en la conexión de las armonías modales con los acompañamientos estilizados que «se combinan perfectamente con sus respectivas melodías, capturando las expresiones folclóricas de amor, fe y alegría»¹⁷. Tanto la obra de Ravel como la de Falla aúnan la música popular «pura» con los procedimientos armónicos modernos que en el caso de Falla incluso le llevaron a poner en práctica «su propio sistema de armonización»¹⁸.

Pero más que la intención de buscar obras concretas que pudieron ser precedentes de las *Siete canciones*, nos parece importante indicar que fueron tres las influencias más importantes absorbidas por Falla en la composición de las *Siete canciones populares españolas*. En primer lugar el magisterio de Felipe Pedrell, que no sólo incrementó en el discípulo el interés por la riqueza de la música española popular y culta, sino probablemente los recursos técnicos más específicos; en segundo la asimilación de los procedimientos compositivos de la música francesa; y por último los principios derivados del libro *L'Acoustique nouvelle* y el fenómeno de la superposición de acordes.

En cuanto a la segunda cuestión en la que nos planteábamos si las *Siete canciones populares españolas* supusieron una regeneración e incluso renovación de las obras para voz y piano, creemos que es evidente que abrieron una nueva vía que consistía en el uso de material popular —no sólo español— combinado con tendencias armónicas que rompieran con las de los cancioneros del siglo XIX. Son diversos los ejemplos de canciones basadas en el folclore como las *Seis canciones portuguesas* de Ernesto Halffter, las *Seis canciones vascas* de Fernando Remacha¹⁹ o los *Veinte cantos populares españoles* compuestos en 1923 por Joaquín Nin. Estas obras siguieron la huella de Falla, al respetar el documento popular a la vez que empleaban elaborados acompañamientos en los que se aúna el folclore estilizado y las técnicas compositivas propias de la canción de concierto.

¹⁵ Según Chris Collins, podemos probar que al menos había oído en concierto dos de esas *Cinq Mélodies populaires grecques*: COLLINS, Christopher. *Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences*. Tesis doctoral. Universidad de Wales, 2002, p. 326.

¹⁶ PISTONE, Danièle. «Manuel de Falla et le cosmopolitisme parisien». *Manuel de Falla: latinité et universalité*, Op. cit., p. 78. También podemos encontrar un estudio completo de la relación de Manuel de Falla y Maurice Ravel en: NOMMICK, Yvan. «Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d'analyse comparative». *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques I (1870-1939)*. Textes réunis par Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 291-306.

¹⁷ ORENSTEIN, Arbie. *Ravel. Man and musician*. New York, Dover Publications, 1975, p. 161.

¹⁸ PAHISA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi americana, 2ª ed., 1956, p. 83.

¹⁹ De ambas podemos encontrar el estudio más reciente en: VIRIBAY, Aurelio. *La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid*. Madrid, Editorial Dobie J, 2014.

Pero dentro del género, las canciones de Falla fueron un arma de doble filo para las nuevas composiciones porque si bien «marcaron un hito en el género cancionístico»²⁰ y pudieron abrir una nueva línea estilística en los compositores españoles, también hicieron que muchos músicos, atraídos por el éxito de estas obras, se lanzaran a la armonización de canciones, cayendo en la reiteración de patrones que se convirtieron en manidos y ofreciendo unos resultados inmovilistas desde el punto de vista artístico.

1.1. *El origen de la composición de las Siete canciones populares españolas*

Manuel de Falla inició la composición de las *Siete canciones* en los primeros meses de 1914. Según Jaime Pahissa, fue tras el estreno de *La vida breve* en París²¹. El relato del biógrafo nos aporta un punto de partida importante para tratar un aspecto que creemos fundamental: dibujar el perfil de la artista en la que Falla pensó cuando compuso sus canciones, que aunque finalmente no las interpretó, fue su inspiración primera:

Una artista española –malagueña– de la compañía de la Ópera Cómica [...] le dijo a Falla que quería dar un concierto en París, y le pidió que le indicara qué canciones españolas podría cantar en él. Le interesó la cosa a Falla y le contestó que miraría de arreglarle algunas él mismo²². [...] Una vez hubo terminado Falla las canciones, la artista española que se las había de cantar le dijo que las estrenaría en una función que había de celebrarse en el teatro Odeón de París, con un programa en el que figurarían, además, danzas españolas y otros números de parecido género. Falla se negó en absoluto a que se cantaran en una sesión de esta especie [...]. El resultado fue que la sesión no se hizo. Pero, si la sesión no se hizo, en cambio, el proyecto de hacerla fue causa de que Falla compusiera una de sus obras que más éxito ha alcanzado, que más popularidad ha conseguido y que más fama le ha procurado²³.

De acuerdo con el testimonio de Pahissa, si analizamos el elenco de artistas que actuaron en el estreno en París de *La vida breve*, no encontramos ninguna cantante que reúna estas características, pero sí la participación en el cuerpo de baile de una intérprete malagueña, apodada «Malagueñita», que intervino como una de las bailaoras fundamentales del cuadro de danza²⁴. Se trataba de una bailaora de flamenco, de nombre Encarnación Hurtado, que gozó de gran éxito fundamentalmente entre 1907 –fecha probable de su debut– y la década de los años veinte y cuyo reclamo publicitario era anunciarse como

²⁰ ALONSO, Celsa. «La canción española en el siglo XX», *Op. cit.*, p. 12.

²¹ El estreno de *La vida breve* tuvo lugar en el Théâtre National de l'Opéra-Comique de París el 6 de enero de 1914.

²² PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*, *Op. cit.*, p. 82.

²³ *Ibid.*, p. 84.

²⁴ Programa de concierto conservado en el AMF, FE 1914-002.

«soberana del baile flamenco. Creadora del garrotín y la farruca»²⁵. Aunque en las biografías más recientes sobre esta bailaora no se ha confirmado su presencia en París en 1914²⁶, su inclusión dentro del programa del estreno de la ópera de Falla y sus habituales interpretaciones en el extranjero la sitúan fácilmente en el escenario de *La vida breve*.

También el propio Falla indicó en carta a Leopoldo Matos el lugar donde debían interpretarse las canciones, que coincide con el relato de Pahissa: «Tengo que terminar antes del domingo una colección de cantos populares españoles que deben cantarse en el Odéon el 10²⁷ y aún me queda mucho por escribir. ¡Ando medio loco!»²⁸. Esta alusión es fundamental porque confirma que las obras fueron concebidas para un espectáculo concreto que se iba a llevar a cabo en este teatro.

A tenor de lo expuesto por Jaime Pahissa y de los datos recogidos en programa de mano de *La vida breve*, la hipótesis que debemos plantear es que la destinataria de las *Siete canciones* fuera esta bailaora malagueña. Este hecho modificaría totalmente la percepción de las obras porque las *Siete canciones* pudieron ser compuestas para una intérprete que no era una cantante lírica —nótese que Pahissa alude en su texto a una «artista», y no «cantante»—. Pero creemos que en un momento en el que los trasvases entre diferentes ámbitos de la música y la danza eran bastante comunes, la posibilidad de que una bailaora pidiese canciones a un músico español como parte muy habitual del híbrido de canción popular y baile era perfectamente factible. Recordemos que era corriente en la práctica interpretativa de la época que las bailaoras flamencas o de aires nacionales que seguían la estela de las bailarinas españolas del siglo XIX²⁹, incluyeran en sus espectáculos piezas cantadas. Además, que Falla accediera a escribir estas canciones en 1914 cobra un sentido especial porque poco tiempo después de su composición, se inspiró también para la creación de *El amor brujo* en una de esas voces no cultivada y alejada del ámbito lírico como fue la de la bailaora Pastora Imperio, que además había compartido escenario en alguna ocasión con Encarnación Hurtado la «Malagueñita». Así podríamos considerar lógico el interés de Falla por estas artistas, encontrando en las canciones un primer precedente a la obra escénica de 1915. Y a la postre, esta hipótesis —con bastantes visos de realidad— nos situaría en un

²⁵ *Eco Artístico*. 25-V-1911. [s.l.].

²⁶ NAVARRO GARCÍA, José Luis. «La Malagueñita, bailaora de tarantas». *La Madrugá. Revista de Investigación sobre Flamenco*, nº 2, junio 2010, pp. 1-3.

²⁷ Coincide así el relato de Jaime Pahissa, que refiere que las canciones iban a ser estrenadas en el teatro Odéon de París, con el testimonio del propio Falla que pensaba estrenarlas en dicho teatro.

²⁸ Carta de Manuel de Falla a Leopoldo Matos. París, 4-VI-1914. Fotocopia de autógrafo firmado, original localizado en el Archivo Histórico de las Palmas. AMF, sign. nº 7265/2-018.

²⁹ PLAZA ORELLANA, Rocío. *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba, Almuzara, 2013. Cit. en ANDREU, Xabier. *El descubrimiento de España, Mito romántico e identidad nacional*. Madrid, Taurus, 2016, p. 278.

hecho recurrente en la trayectoria falliana: los continuos trasvases entre la música culta y la popular.

El estreno de *La vida breve* tuvo lugar en el Théâtre National de l'Opéra-Comique de París el 6 de enero de 1914, por lo que aproximadamente a partir de esa fecha creemos que Falla pudo comenzar a proyectar estas obras. Su finalización podemos situarla entre los meses de junio y julio de 1914. El 20 de julio envió una carta a Leopoldo Matos³⁰ en la que podemos entrever que ya las había terminado, estimando que la duración de la composición de las canciones, desde su proyecto a su finalización, no superó los seis meses.

2. Fundamentos teóricos

2.1. *En busca del lied hispánico, a partir de los postulados de Pedrell*

En los albores del siglo XX, para un importante número de compositores el canto popular fue el pilar fundamental sobre el cual construir la nueva escuela musical española. Este deseo de regeneración se apoyó en la búsqueda de la esencia de lo español en el patrimonio del pueblo como fuente inagotable de inspiración³¹.

Junto a Barbieri, varios coetáneos como José Inzenga defendieron la idea de que los «cantos patrióticos nacionales» eran la base sobre la que desarrollar la regeneración artística en España³². Pero como indica Emilio Casares, fue probablemente la línea de las denominadas «figuras claves de la inteligencia musical del XIX, Barbieri-Pedrell»³³ la que permitió el lanzamiento de esas ideas hacia las generaciones siguientes³⁴. En esta dirección se sitúan las *Siete canciones* porque muestran la inspiración popular como punto de partida para la creación musical.

Los postulados de Felipe Pedrell en pos del redescubrimiento del folclore y el *lied* surgieron en un momento de revaloración estética de lo popular en todas las artes. Recordemos que también en la segunda mitad del siglo XIX se habían impulsado las recopilaciones y estudios sobre la canción tradicional. En definitiva, Pedrell, receptor de

³⁰ Carta de Manuel de Falla a Leopoldo Matos. París, 20-VII-1914. Fotocopia de autógrafo firmado. Original localizado en el Archivo Histórico de las Palmas de Gran Canaria. AMF, sign. nº 7265/2-020.

³¹ CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*. Madrid, ICCMU, p. 429.

³² *Ibid.*, p. 429.

³³ CASARES RODICIO, Emilio. «Pedrell, Barbieri y la restauración musical española». *Revista Musicológica* XI-XII, 1991-1992, p. 259.

³⁴ *Ibid.*, pp. 259-271.

esas ideas gestadas por toda una generación de músicos españoles, fue el modelador y transmisor de un programa estético que llegó hasta Falla.

Centrándonos en el terreno de la canción, Pedrell comenzó a utilizar la palabra *lied* para referirse a sus colecciones de melodías a partir de 1871³⁵. Desde entonces, intentó poner en práctica sus preceptos que partían de la música popular dentro de sus obras. La primera de sus creaciones fue *Noches de España* que tenía como referencia su conocimiento del lied de Schubert y el piano de Chopin; posteriormente creó *Orientales* donde incorporó elementos procedentes de cantos populares catalanes³⁶. Pero en este camino, para conocer sus postulados acerca del *lied* y su tratamiento de la música popular³⁷ es necesario adentrarnos en profundidad en sus escritos. Los principios más importantes de Pedrell en torno a este género se encuentran bastante dispersos en ellos, pero básicamente repiten dos ideas principales: la necesidad de realizar una identificación entre canto popular y *lied*³⁸ y el uso de éste como base del drama lírico:

Mi amigo el P. Uriarte [...] define el *lied*, reducida la definición a breves términos diciendo, que el género de piezas cortas que en alemán se denomina *lied* (y con ese mismo intraducible vocablo en las demás lenguas o con el de *romanzas* o, simplemente *melodías*, en atención a su elemento dominante), es el canto popular transformado.

Ensanchando el cuadro de forma y manera que el *lied* adquiriera adecuado desenvolvimiento dramático ¿no se puede afirmar que el *drama lírico nacional* es el mismo *lied* engrandecido? [...] El drama lírico nacional, pues, es el lied desarrollado en proporciones adecuadas al drama, es el canto popular transformado³⁹.

En este caso, Pedrell se refiere al *lied*, o necesidad de que en España se desarrollase una canción culta que interiorizase la esencia de las canciones populares⁴⁰, que es un hecho totalmente distinto al fenómeno de armonización de cantos populares que había comenzado a surgir en torno al segundo tercio del siglo XIX. Como hemos indicado anteriormente, las *Siete canciones populares españolas* realmente responden a una dualidad: son armonizaciones porque Falla utiliza melodías literales en ellas y las armoniza; y también responden a los preceptos de esencialización de la música popular española en los

³⁵ ALONSO, Celsa. «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto». *Revista Musicológica*, XI-XII, 1991-1992, p. 305.

³⁶ BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Publicaciones de la Caja de Ahorros de Tarragona, 1977, p. 29.

³⁷ Pedrell estuvo acompañado en la búsqueda del nuevo *lied* hispano por otros autores con ideas muy similares como por ejemplo Gabriel Rodríguez: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. «Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell. Hacia la creación de un lied hispano». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, 2005, pp. 98-136.

³⁸ ALONSO, Celsa. «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento...», *Op. cit.*, p. 308.

³⁹ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional*. Barcelona, Henrich, 1891, p. 38. AMF, R. 1491. Contiene anot. autógr. de Falla, pp. 40-41.

⁴⁰ ALONSO, Celsa. «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento...», *Op. cit.*, p. 309.

acompañamientos al extraer la sustancia de esa música popular. Realmente Falla aún en uno solo, material popular y creación, adelantándose en el camino que años después los compositores españoles tendrían perfectamente asumido. Como ejemplo recordamos este texto de 1958 escrito por Óscar Esplá en que diferenciaba perfectamente ambos elementos: «una cosa es la materia folclórica concreta, que ya no sirve y otra es su sustancia armónica y sus matices modales, que llevan la savia del sentir nacional. La cuestión es saber extraer esa sustancia y condensarla en creaciones personales»⁴¹. Así, lo singular de las *Siete canciones* es que Falla supo hacer perfectamente lo segundo en el piano sin prescindir de lo primero en la voz.

Buena parte de este capítulo está dedicado a explorar cómo consiguió Falla esa síntesis. Para ello, el primer paso consiste en adentrarnos en la visión herderiana de Pedrell según la cual, la música popular consistía en buscar la esencia en la cultura del pueblo⁴², y el segundo profundizar en las ideas del maestro catalán sobre cómo tratar la música popular en la música culta porque como veremos, dichas ideas concuerdan perfectamente con el trabajo creativo que Falla llevó a cabo en las *Siete canciones populares españolas*.

2.2. Hacia una revisión del magisterio de Pedrell: explorando «la voz del pueblo»

Son diversos los aspectos en torno a la figura de Felipe Pedrell que fueron sacados a la luz o revisados durante la década de 1990⁴³ y que hoy nos sirven como punto de partida en esta sección. Además, resultan fundamentales también las investigaciones que han tratado el influjo de Felipe Pedrell en sus discípulos, como la realizada por Miriam Perandones⁴⁴ que la rastrea en Enrique Granados y el trabajo de Yvan Nommick que trata de manera explícita el influjo de Felipe Pedrell en el pensamiento y la obra de Manuel de Falla⁴⁵. Por último tenemos que resaltar la revisión que actualmente se está haciendo del

⁴¹ ESPLÁ, Oscar. «Sobre la música española». *Escritos de Óscar Esplá II*. Antonio Iglesias (ed.). Madrid, Alpuerto, 1977, p. 155. Reproducido en: CARRERES, Vicente. *Óscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística. Un paradigma comparatista*. Madrid, Editorial Verbum, 2005, p. 103.

⁴² El trabajo más importante sobre el nacionalismo musical pedrelliano lo podemos encontrar en: BONASTRE, Francesc. «El nacionalismo musical de Felipe Pedrell». *Revista Musicológica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 17-26. Y un resumen de los principales aspectos de ese nacionalismo y su influencia en Enrique Granados en: PERANDONES, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916)*..., *Op. cit.*

⁴³ Es fundamental el número de *Revista Musicológica* XI-XII, publicado en 1991-1992 dedicado en exclusiva a Felipe Pedrell.

⁴⁴ PERANDONES, Miriam. «Las Tonadillas (1912-1913) y las Canciones Amatorias...», *Op. cit.*, pp. 507-528.

⁴⁵ Podemos encontrar un estudio exhaustivo de la influencia de Felipe Pedrell en Manuel de Falla en: NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felipe Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla», *Op. cit.*, pp. 289-300.

músico catalán con la profusión de recientes trabajos de investigación, algunos de los cuales están centrados en su labor pedagógica⁴⁶.

Manuel de Falla comenzó a estudiar con Felipe Pedrell en torno a 1902⁴⁷ y aunque su relación directa duró poco más de dos años, ambos mantuvieron contacto epistolar hasta la muerte del maestro catalán. Tradicionalmente se ha afirmado que Falla se inició con Pedrell en el estudio de la instrumentación, la orquestación⁴⁸ y las formas musicales⁴⁹, pero probablemente lo más trascendente de este magisterio esté en la transmisión a Falla de las ideas pedrellianas relacionadas con el empleo del canto popular y la tradición musical culta española.

Falla asimiló y puso en práctica las ideas de Felipe Pedrell que le permitieron realizar la síntesis de material popular y técnica moderna en sus obras⁵⁰. Pero si queremos especificar en qué consistieron exactamente las enseñanzas de su maestro tenemos que recurrir a las palabras del propio Falla. En 1915, en una de las más clarificadoras entrevistas ofrecidas, en este caso a Rafael Benedito, afirmó: «Mi maestro fue D. Felipe Pedrell, a quien debo la iniciación hacia un arte amplio, sincero, basado en los cantos populares. Con él estudié dos años, recibiendo sus preciados consejos y viendo bajo su sabia y cariñosa tutela horizontes nuevos de gran amplitud»⁵¹. Estas palabras las reiteró en varias ocasiones y especificó de manera precisa que sus lecciones supusieron el punto de partida para emplear un lenguaje ajustado a las exigencias del folclore español: «Por mi parte afirmo que a las lecciones de Pedrell y el poderoso estímulo que ejercieron sus obras sobre mí, debo el camino artístico emprendido y la iniciación indispensable a todo el que aprende con buena voluntad y noble intención»⁵².

En estos testimonios, Falla dejó claro que Pedrell fue para él el iniciador del camino de la creación musical basada en el material popular. Por ello hay que considerar que los

⁴⁶ Citamos como ejemplo el siguiente trabajo que hemos consultado en nuestro estudio: MARTÍNEZ BELTRÁN, Zoila. *Música Divulgata: La labor divulgativa de Felipe Pedrell durante los seis primeros años de su estancia en Madrid (1894-1900)*. Trabajo Fin de Grado dirigido por Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016. Relacionado con este trabajo se ha publicado recientemente el siguiente artículo: BELTRÁN, Zoila. «*Música Divulgata: La labor divulgativa de Felipe Pedrell en Madrid (1894-1900)*». *Revista de musicología*, vol. XL, n° 2, 2017, pp. 489-512.

⁴⁷ GALLEGO, Antonio. «Felipe Pedrell y Manuel de Falla: crónica de una amistad». *CADUP*. Tortosa, UNED, 1989, p. 184.

⁴⁸ NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felip Pedrell...», *Op. cit.*, p. 291.

⁴⁹ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*, *Op. cit.*, p. 36.

⁵⁰ NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felip Pedrell...», *Op. cit.*, p. 292.

⁵¹ Entrevista de Rafael Benedito: En «Lara. *El amor brujo*. Hablando con Manuel de Falla». *La Patria*. Madrid, 15-IV-1915. Cit. en GALLEGO, Antonio. «Felipe Pedrell y Manuel de Falla: crónica de una amistad», *Op. cit.*, pp. 181-217.

⁵² FALLA, Manuel de. «Felipe Pedrell (1841-1922)». *Harmonía*. Barcelona, mayo de 1923, p. [5]. Con anterioridad, este artículo había sido publicado en francés en *La Revue Musicale*, año IV, t. II, n° 4, febrero de 1923, pp. 1-11.

preceptos pedrellianos fueron un punto de partida para Falla, pero no podemos indicar que el resultado final de su lenguaje se ajuste únicamente a ellos, pues el alumno fue más allá en casi todos los planteamientos realizados por su maestro.

En el caso concreto de las enseñanzas de Pedrell a Falla relativas a este tema que pudieron repercutir en las *Siete canciones populares españolas*, vamos a encontrar varios aspectos estéticos y sobre todo técnicos recogidos en dos fuentes principales: los escritos pedrellianos y los cursos desarrollados en las instituciones madrileñas⁵³. De estas últimas, tenemos que indicar que Pedrell había comenzado su labor como divulgador cultural en Madrid años después de forjar su aparato teórico. Y en las diversas instituciones en que participó, sus conferencias se convirtieron en un laboratorio en el que pudo experimentar y «poner en práctica un sistema de audiciones ilustrativas»⁵⁴. De los años anteriores a sus contactos con Falla nos interesa la inclinación de Pedrell por la música vocal que se refleja, por primera vez en Madrid, cuando ocupó la Cátedra de Conjunto Vocal del Conservatorio⁵⁵. Asimismo también el manejo de la música popular que fue un punto central en las conferencias y cursos del Ateneo de Madrid.

El propio Falla se refirió a sus cursos en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid: «era profesor de historia y estética de la música, en el Conservatorio Nacional; en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo continuaba sus cursos sobre el canto popular español. Estos cursos habían sido precedidos por lecciones en las que nuestro tesoro musical, religioso o profano era estudiado con aquella devoción y aquella convicción tan peculiares de Pedrell»⁵⁶. Si bien no podemos confirmar si Falla asistió a algunas de las clases de Pedrell en el Ateneo, es lógico que estuviera al tanto del contenido que en ellas impartía y además, si sus contactos fueron paralelos al desarrollo de estos cursos, sus reflexiones en ellos resultan fundamentales porque serían muy similares a los que transmitiría a Falla de forma privada.

Como profesor de la sección Artística del Ateneo impartió numerosas conferencias durante siete años, de las que nos interesan las temáticas desarrolladas cuando Falla ya se encontraba en Madrid: 1899-1900 «Nociones de historia de la música española acerca del arte religioso, el teatro y la música popular o popularizada»; en 1901-1902 «Historia de la canción popular o popularizada» (primer curso), que coincidía con la publicación de sus

⁵³ Para este último aspecto nos resulta muy interesante el citado trabajo elaborado recientemente por su acercamiento a la actividad docente de Pedrell de un modo general: MARTÍNEZ BELTRÁN, Zoila. *Música Divulgata...*, *Op. cit.*, p. 5.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁵⁶ FALLA, Manuel de. «Felipe Pedrell (1841-1922)», *Op. cit.*, p. [5].

textos principales sobre aspectos relativos a la armonización de cantos populares contenidos en la *Lírica nacionalizada* en 1900; y en 1902-1903 (segundo curso del mismo tema)⁵⁷.

Si analizamos el programa de 1901-1902 sobre «la canción popular», observamos que desde el comienzo, Pedrell no sólo trató cuestiones históricas, sino que dio gran importancia a otras puramente técnicas. Por ejemplo, la primera parte del curso comenzó con el título «Orígenes y transformaciones de la canción popular»⁵⁸; no sabemos hasta qué punto tuvo un carácter práctico, pero en dicho curso Pedrell se debió de adentrar en algunos ejemplos de esas transformaciones. Otro aspecto que sin duda debió de ser muy ilustrativo desde el punto de vista de la praxis fue la «Persistencia de antiguos modos en la canción popular española. Influencias ejercidas por estos modos en determinadas comarcas»⁵⁹. Y es muy lógico pensar que lo tratado en estos aspectos, por leve que fuera, pudo ser recogido por Falla en sus *Cuatro piezas* y en las *Siete canciones*, dos obras en las que la caracterización de cada región fue fundamental.

Estos programas nos acercan a las cuestiones que Pedrell trataba, que son bastante indicativas de los aspectos que le interesaban del tratamiento de la música popular. Pero para profundizar en su sistema «basado en los cantos populares» de manera explícita, tenemos que acudir a las reflexiones sobre el canto popular contenidas en sus escritos.

Centrándonos en ellos, el acercamiento más famoso, pero más general, lo encontramos en *Por nuestra música*. Él mismo lo llamó «receta para hacer música nacional»⁶⁰ y el aspecto más interesante por el que comenzamos con este texto es porque trata de definir qué nos puede ofrecer el canto popular para su posterior uso en la música «culta»:

El canto popular, es *voz de los pueblos*, la genuina inspiración primitiva del gran cantor anónimo, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia: el compositor moderno se nutre con aquella quinta esencia, se la asimila, revistiéndola con delicadas formas [...].

El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio. Perfecta ecuación de un enunciado de encumbradas bellezas dimanada de la relación armónica que existe entre la forma y su contenido.

De ese feliz consorcio entre el tema popular y culto a la vez nace no sólo el color local sino también el de la época que se compenetran en la obra del compositor⁶¹.

⁵⁷ Los detalles sobre los programas se encuentran recopilados en las memorias anuales de secretaría del Ateneo.

⁵⁸ Archivo del Ateneo, sign.: 1901-02, memoria de secretaría, p. 11.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁰ PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Barcelona, Boileau, 1953, Tomo I, p. 46. Cit. en: PERANDONES, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados...*, *Op. cit.*, p. 235.

⁶¹ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*, *Op. cit.*, pp. 39-40.

Para poder adentrarnos en los axiomas concretos que forman parte de un programa estético más amplio tenemos que analizar otros escritos posteriores, principalmente *Orientaciones musicales* y *Lírica nacionalizada*. En estos volúmenes encontramos tres aspectos determinados que consideramos fundamentales para Falla en la composición de sus *Siete canciones populares españolas*:

- a. Los sonidos «base» en el perfil melódico popular como generadores de su posterior armonización.
- b. Los sistemas de armonización de la melodía popular.
- c. Los métodos de clasificación de las melodías populares.

a. Los sonidos «base» en el perfil melódico popular como generadores de su posterior armonización

En sus escritos, pero también en los programas del Ateneo antes citados, encontramos que para Pedrell, el análisis de las melodías populares como germen o generador de la armonía era un procedimiento fundamental previo a su posterior armonización. Desde el punto de vista teórico, Pedrell estableció en su obra compilatoria *Orientaciones* que cualquier perfil melódico se apoya en una serie de sonidos «base» que deben ser los causantes de su posterior armonización:

Los distintos sonos de una cantilena no son más que la descomposición en el tiempo de acordes unidos entre sí por lazos invisibles ó poco determinados para la generalidad, claros y perceptibles para el artista. [...].

Es incontestable que los elementos de una melodía se fundan en algunos sonidos bien determinados, en combinaciones de reposo ó de movimiento, la estática y la dinámica de sus propiedades, que forman su esquema tonal; y que estos sonidos, los principales, los generadores, son los que dan representación y significado á las distintas formas armónicas⁶².

Pero realmente la detección de estos sonidos es un trabajo práctico que supone un entrenamiento fundamental para Pedrell. En un curioso texto contenido en «Mi cancionero musical popular español» de 1900, publicado en el volumen *Orientaciones musicales*, relata cómo se instruyó en esta técnica con el objetivo de su posterior armonización:

Forzado a llevar vendados los ojos, invitaba a los amigos que venían a visitarme, ganosos de distraerme, a escoger de mis carteras dos, tres o cuatro cantos cuya melodía les suplicaba ejecutasen al piano para retenerla en mi memoria, y cuando me hallaba a solas iba armonizando y reteniendo, así mismo en mi memoria, la armonización especial de cada canto, y de este modo nació, repetida cada día o cada dos o tres días la misma solicitud a los visitantes, la armonización de una infinidad

⁶² PEDRELL, Felipe. *Orientaciones Musicales*. Chartres, Garnier, 1912 [?], p. 43.

de cantos de mi Cancionero. Para el que conoce la armonía, no es cosa difícil, ni mucho menos, armonizar un canto. Pero es cosa más seria cuando se trata de entrar en él, en las modalidades que acusa su melodía, mucho más cuando en un mismo canto aparecen dos y á veces tres influencias originarias disímboles. En estos casos no todas las armonizaciones son buenas ni adecuadas; entre cincuenta o cien armonizaciones hay que desechar, todas aquellas que no responden á la índole y étnica del canto, eligiendo la única que se adapte a su ambiente modal y tonal. [...] la exigencia impuesta por mí de *entrar dentro* del canto popular, en su alma y en su étnica, exige amplia exposición, estudios de sistemas y tonalidades, clasificaciones, confrontaciones, etc.⁶³.

Así, Pedrell propone en la práctica ir más allá de la extracción de la base de la melodía porque armonizarla requiere del manejo de multitud de conocimientos. De este modo, encontramos que la intención de Falla de entrar en el interior del canto popular y extraer su esencia melódica, coincide claramente con las ideas pedrellianas —recordemos como ejemplo cuando escribía: «Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra*»⁶⁴—. Podemos intuir además que la instrucción en esa técnica debió de aprenderla con Felipe Pedrell, pues el compositor gaditano ya la aplicó en *La vida breve* y posteriormente en sus *Cuatro piezas españolas*.

Sumado a esto, la detección de esos sonidos «base» subyacentes en el primer texto muestra además la posibilidad de realizar alteraciones en esas melodías. Y así debió de trabajar Pedrell, según nos muestran los índices de las conferencias del Ateneo de 1896 donde indica: «Estudié en la primera conferencia el origen de nuestro teatro lírico [...] Audiciones: 1ª Cantarcillo de Juan del Encina (Romerico, tú que vienes...), 2ª Transformación rítmica del mismo cantarcillo...»⁶⁵. De este modo, parece que Pedrell se adentró en realizar modificaciones a esas melodías primitivas, lo que nos podría llevar a conectar con las *Siete canciones populares españolas*, para las que Falla en algunos casos tomó de manera bastante literal algunas melodías procedentes de los cancioneros, pero en otros reelaboró estos perfiles melódicos, como veremos más adelante. Esta forma de trabajar enlaza completamente con el tratamiento del perfil melódico que indica Pedrell y nos conduce a apuntar la hipótesis de que Falla lo aprendiera a través de los estudios con el maestro catalán.

⁶³ *Ibid.*, pp. 161-162.

⁶⁴ FALLA, Manuel de. «Nuestra música». *Música*, I, nº 11, col. 2, [s. p.].

⁶⁵ PEDRELL, Felipe. *Orientaciones Musicales*, *Op. cit.*, p. 123.

b. *Los sistemas de armonización de la melodía popular*

En los textos de Pedrell encontramos multitud de alusiones a la armonización de melodías populares. De nuevo, es una información bastante dispersa en sus escritos y que en contadas ocasiones entra en materia técnica de forma concreta, pero básicamente podemos sintetizar las ideas pedrellianas relativas a la armonización de cantos populares en los siguientes elementos:

El primero sería el conocimiento y uso de la música antigua y de la modalidad. Como vemos en el siguiente texto, para Pedrell, el primer paso para realizar una armonización de un canto popular es desvincularse de los procedimientos de la música que él llama europea y con la que denomina a la tradición clásico-romántica. Por el contrario, establece como fundamental el conocimiento de las escalas diatónicas en la música antigua:

La harmonización del canto popular requiere gran discreción y una gran inteligencia aplicada a inquirir el origen de tales impresiones musicales *en línea recta* que el estudio aviva, y a investigar las leyes en virtud de las cuales se producen. Dicho estudio debe realizarse desligándose momentáneamente de los hábitos de la música europea, tanto bajo el punto de vista de la regularidad rítmica como el de las relaciones de la constitución de la modalidad. Dados estos principios ensánchese el círculo de las modalidades en la música polifónica y no se restringen, antes bien, se acrecientan los recursos de la armonía moderna.

El desenvolvimiento de tan fecundos principios resultará tarea imposible sin el conocimiento profundo de la formación de las escalas diatónicas y su empleo en la música antigua, en el canto llano, en la música eclesiástica griega y romana, como base de tales principios, y no menos si se desconocen los géneros diatónico y cromático oriental y las fases históricas del desenvolvimiento de cada uno de esos sistemas, [...] ⁶⁶.

Si bien ésta fue su primera plasmación teórica, en *Orientaciones* y en *La lírica nacionalizada* podemos identificar las posibilidades de trabajo armónico con un canto popular. En el primer volumen insiste en la modalidad griega y va más allá porque explicita que en la base de la melodía están los sonidos componentes del acorde perfecto y hace así una referencia a las resonancias de los sonidos contenidos en este acorde:

La llamada *harmonía* de los helenos, nombre dado no a lo que hoy entendemos por armonía, sino a las series de escalas y modos de aquel pueblo, giraba –como demostró Westphal y confirmó más tarde Gevaert– sobre un esquema invariable constituido por los sonidos componentes del acorde perfecto.

El segundo elemento sería el uso de acordes de más de tres sonidos. Si continuamos leyendo las reflexiones sobre armonía realizados en su *Lírica nacionalizada*, encontramos un aspecto fundamental y es la posibilidad del empleo de los acordes de más

⁶⁶ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*, *Op. cit.*, pp. 44-45.

de tres sonidos para la armonización de los cantos populares. En este texto Pedrell se refiere de forma explícita a los acordes de séptima y a las «grandes conquistas de la música moderna»:

Aparte de lo que podría llamarse la transfiguración artística, en la que el tema popular sirve, como si dijéramos, de pretexto, de trama para los encadenamientos armónicos en los cuales pone en evidencia el compositor todos los contrastes de sonoridades; la armonización de la melodía popular ha de emanar del mismo tipo popular elegido; ha de tender a reforzar su característica y a hacer aspirar como el perfume de su esencia misma, y con más relieve, todavía, cuando se trata de arreglos para masas vocales.

¿Quiere esto decir, que es preciso ceñirse a encadenar simplemente acordes de tres sonidos y a desechar las grandes conquistas de la música moderna? Todo lo contrario, pues los acordes de séptima llamados secundarios, pueden emplearse oportunamente, prestándose a interpretar la sinceridad un tanto inocentona y sin malicias técnicas de oficio, que forman el encanto más preciado de la música natural. Eso sí, ha de procurarse que las mil y una sutilezas de procedimientos de figuraciones armónicas contemporáneas no destruyan la gran pureza de la línea melódica, sus mismas angulosidades, sus momentos característicos, que por medio de un trazo armónico vigoroso, justo y sencillo, resulte más y más la fisonomía de la canción, su encanto natural, y lo que se ha llamado su frágil ingenuidad⁶⁷.

Pero en realidad, cuando Pedrell defiende la utilización de acordes de séptima está abriendo el abanico del uso de acordes más allá de las triadas. Estas propuestas trasladadas a la aplicación que hace Falla, muestran un avance mucho más grande en su lenguaje. Para Pedrell, el empleo de acordes más elaborados se detiene en las séptimas de dominante, pero Falla amplía esta idea y llega mucho más allá haciendo común la utilización de una paleta mucho más rica.

c. Los métodos de clasificación del conjunto de las melodías populares

En la *Lírica nacionalizada* Pedrell reflexionó un capítulo completo acerca de los métodos de clasificación del conjunto de las melodías populares⁶⁸. En este texto indicó que la selección y agrupación de un conjunto de cantos populares se debería hacer «no por divisiones político-geográficas arbitrarias de nacionalidades constituidas por fronteras convencionales, sino por divisiones imborrables de raza (latina, eslava, asiática, etc.)»⁶⁹. Esta afirmación *a priori* no tendría que ver con el plan de Falla dentro de las *Siete canciones*. Pero sí podríamos extrapolar la idea de dividir cada región dentro del territorio español únicamente atendiendo a las características de sus cantos porque las intenciones del músico gaditano

⁶⁷ PEDRELL, Felipe. *Lírica nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*. Paris, Librería P. Ollendorf, 1909, pp. 177-178.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 59-66.

⁶⁹ PEDRELL, Felipe. «Una cuestión de folk-lore musical internacional». *Lírica nacionalizada, Op. cit.*, p. 33.

caminaban en la línea de las características regionales de cada música: «he *procurado* evocar por el *acompañamiento instrumental* (de piano) el carácter, no sólo de la «Canción, sino de la región en que se cantan»⁷⁰. Y de este modo trata cinco de las canciones, pertenecientes a Murcia y a Andalucía, de manera muy similar: «El paño moruno», «Seguidilla murciana», «Polo», «Canción» y «Nana»; tan sólo se diferencian la «Jota», que tiene las características típicas de esta danza, y «Asturiana». En las *Siete canciones populares españolas* el estilo andalucista tuvo una clara primacía, pero es coherente que ésta fuera la elección dadas las raíces y el conocimiento de Falla de los canto andaluces, que le llevaría a insistir en la metonimia generalizada entre la música andaluza y la española.

Si hacemos una pequeña reflexión en cuanto a la elección en general de estas canciones, observamos que Falla huyó de los géneros que en aquel momento triunfaban en los escenarios o de bailes-cantes españoles como los fandangos, que en el pasado habían tenido un tinte lascivo. Por el contrario, hizo una selección que concordaba con los valores de Pedrell en cuyo programa estético buscaba la «autenticidad» de la música del pueblo más pura y sincera. Realmente son valores generalizados de las fórmulas nacionalistas de comienzos del siglo XX; unas propuestas extendidas a nivel internacional y que perseguían ese componente emocional de «sinceridad»⁷¹.

A modo de resumen, ¿realmente qué ideas pudo transmitir Pedrell a Falla para las *Siete canciones populares españolas*?

1. La primera y más evidente, la premisa de tomar la esencia del canto popular como elemento principal para la creación musical y sobre todo el trabajo técnico para llegar a la base de una melodía.
2. Derivado del punto anterior, la conexión de ese análisis melódico con la búsqueda de la esencia armónica del mismo.
3. Las herramientas propias de armonización utilizando tonalidad-modalidad y sobre todo acordes de más de tres sonidos.
4. El trabajo de selección de fuentes debe inspirarse en las características definitorias de cada región, y en la recuperación de esa «voz pura» del pueblo.

⁷⁰ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell. París, 16-VII-1914. Fotocopia del autógrafo firmado. El original se conserva en la Biblioteca de Cataluña. AMF, sign. n° 7389-057.

⁷¹ Encontramos estos mismos conceptos aplicados a la construcción del nacionalismo latinoamericano en: CETRÁNGOLO, Aníbal Enrique. «Rencores angelicales. El nacionalismo sentimental en Argentina». *Cuadernos de música iberoamericana*, vols. 25-26, 2013, pp. 75-98.

Falla y Pedrell demostraron en sus obras que mantuvieron en lo esencial una misma postura hacia la armonización de música tradicional. Falla resumió los procedimientos de Felipe Pedrell —que también fueron los suyos— de un modo muy claro en el ensayo que escribió en 1923:

La simple confrontación de algunos de los cantos anotados y armonizados por Pedrell, con la transcripción y armonización que de esos mismos cantos presentan otras colecciones que le precedieron, nos probará cómo tal canción, en que apenas reparáramos a la lectura de aquellas colecciones, adquiere un raro valor al ser presentada por nuestro músico. Y es que el carácter modal especialísimo que acusan determinados cantos, se ha traducido en aquellos cancioneros al sentimiento tonal invariable de la escala mayor o menor, mientras que Pedrell extrae de esos mismos cantos la verdadera esencia modal y harmónica en ellos contenida⁷².

Es indudable que Falla admiró profundamente el ideario de Pedrell que se refleja precisamente en el trabajo que llevó a cabo en las *Siete canciones*. Sabemos que alumno y maestro probablemente estaban trabajando en la armonización de cantos populares simultáneamente por una carta de Falla del mes de febrero de 1914 —el gaditano se encuentra en plena composición de las *Siete canciones*—:

Deseando estoy conocer el Cancionero Popular ¡Cuánto se le debe a Vd. en España! Yo voy a publicar ahora 7 Canciones populares. Lo he hecho como estudio sobre todo, pues he *procurado* evocar por el *acompañamiento instrumental* (de piano) el carácter, no sólo de la Canción, sino de la región en que se cantan. Mucho deseo poderse las enviar para saber su opinión tan preciosa para mí⁷³.

Y al menos durante esos meses cercanos a la composición de las *Siete canciones populares españolas*, Falla ya conoce de forma física el *Cancionero musical popular español* recopilado por Pedrell porque aunque no llegó a publicarse como volumen completo hasta 1922, en el Archivo Manuel de Falla se conservan algunos fascículos de parte de este *Cancionero* editados en 1914 en la imprenta madrileña de J. Fernández Arias⁷⁴.

⁷² FALLA, Manuel de. «Felipe Pedrell (1841-1922)», *Op. cit.*, p. 6.

⁷³ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell. París, 16-VII-1914. Fotocopia del autógrafo firmado. El original se conserva en la Biblioteca de Cataluña. AMF, sign. n° 7389-057.

⁷⁴ AMF, n°s de inventario 189-190.

3. Falla y la música popular

3.1. *El documento popular en los escritos fallianos. Los postulados en torno a la cita. Revisión historiográfica*

En lo que concierne a la música popular, es habitualmente repetido que las ideas de Felipe Pedrell fueron puestas en práctica por sus discípulos de distintas maneras, entre ellos Albéniz, Falla o Granados. Del mismo modo también se ha asumido, debido al devenir historiográfico difundido por Salazar desde los años veinte, que fue únicamente Falla el músico que asimiló plenamente su enseñanza. Pero aunque es cierto que Falla realizó una síntesis magnífica del folclorismo y siguió de modo fiel los preceptos de Pedrell, ello no supone que el resto de discípulos no lo hicieran igualmente.

En general, en todo el apartado anterior hemos podido ver diversos aspectos técnicos y estéticos del tratamiento de la música popular que Falla probablemente heredó de Pedrell. Pero si intentamos encontrar puntos de discordancia entre los postulados de ambos músicos o aspectos en los que *a priori* existe una distancia entre ellos, tenemos que hacer alusión a dos elementos: el uso de la cita popular y el trabajo de Falla con respecto a las fuentes bibliográficas como inspiración en detrimento del trabajo de campo que ejerció Pedrell durante muchos años.

El punto principal, según el propio Falla, de desencuentro entre él y su maestro fue el referente a la utilización de la cita popular. Sobre su uso, Falla realizó varias declaraciones en diversos escritos y entrevistas según las cuales decía preferir la inspiración en el material popular y no su empleo directo: «Únicamente disiento de mi maestro en lo que respecta al uso de los cantos populares. Él cree que deben usarse como son. Yo, que sólo pueden servir de base para la inspiración y no tomarlos y armonizarlos»⁷⁵.

Esta afirmación, que en esencia puede ser una contradicción, es un credo estético bien distinto a la plasmación musical que Falla hizo a lo largo de sus obras. Como han demostrado los estudios referentes a este error historiográfico realizados por la profesora Elena Torres, la problemática vino cuando Adolfo Salazar «suscribió esta afirmación a pies juntillas»⁷⁶ y en cierta medida la convirtió en una «vara de medir» con la que determinar qué

⁷⁵ BORRÁS, Tomás. «Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla». *Por esos mundos*, XVI, marzo de 1915, p. 269.

⁷⁶ El trabajo más importante realizado hasta el momento lo encontramos en: TORRES CLEMENTE, Elena. «La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar», *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939*. Edición a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente. Madrid, ICCMU, 2009, p. 281.

obras recogían o no la esencia de la música española⁷⁷. Afortunadamente, la visión de la musicología actual ante este tipo de vicios historiográficos ha virado en una dirección más objetiva, que intenta dejar de reproducir una y otra vez las afirmaciones llevadas a cabo sobre este tipo de cuestiones.

Ciertamente, Falla basó buena parte de su sistema compositivo en la reelaboración y estilización de las fuentes populares, lo que no fue óbice para que en ocasiones empleara las citas directas con una intencionalidad semántica o musical. Pero en el caso de las *Siete canciones populares españolas*, no podemos olvidar que el origen de la gestación de estas obras fue el compromiso de Falla de «arreglar algunos cantos populares» y este motivo justifica y hace lógico el uso del documento popular de manera textual. No se trataba de insertar unas citas en las obras, sino de elaborar una composición a partir del propio material popular con el que Falla trabajó de doble manera: citó en el plano melódico y estilizó en el acompañamiento.

Relacionado con este doble trabajo, años antes, Pedrell ya había descrito en un hermoso fragmento publicado entre 1897 y 1898 y conservado con anotaciones a lápiz por Falla entre sus papeles en el Archivo Manuel de Falla, el «procedimiento» que él mismo seguiría después para la composición de sus *Siete canciones populares españolas*: tomó melodías y aires del pueblo, los sometió a su arte y los devolvió, en este caso al público.

Se siente cómo se reproducen en el alma y se combinan y transforman y depuran y subliman los aires nacionales, la música popular, así la de la jota como la de los polos y soleás, así la de la muñeira como la de las seguidillas y la de los cantos melancólicos de montañas adentro, pasará que luego; convertidos en mera substancia, amasados con el alma del músico poeta, sean fijados en el pentagrama y los arranquen de aquí la orquesta y la voz humana, devolviéndolos al pueblo purificados por el arte y enaltecidos por el esfuerzo del artista⁷⁸.

En definitiva, en estas obras, la polémica en torno a la cita carece de sentido por la propia naturaleza de las canciones y porque el fin estético está en el trabajo que Falla realizó a partir del propio material popular.

⁷⁷ TORRES CLEMENTE, Elena. «El “nacionalismo de las esencias”...», *Op. cit.*, pp. 27-51.

⁷⁸ AMF, anotaciones sobre el «Teatro Lírico Español» de Felipe Pedrell. 1 hoja mecanografiada con anotaciones autógrafas de Falla. Dentro de la carpeta Anexos Escritos Pedrell, n° 8977 que contiene entre otros documentos la concesión de derechos de propiedad para impresión del *Cancionero musical popular español* del maestro Pedrell.

3.2. *La influencia de los cancioneros en la mecánica del proceso creativo*

Como hemos indicado anteriormente, otra de las diferencias entre la manera de trabajar de Manuel de Falla y su maestro Pedrell estuvo en el origen de las fuentes populares que ambos utilizaron. Pedrell llevó a cabo numerosos rastreos de músicas del pueblo, basándose desde sus primeros años en el trabajo de campo, como él mismo indicó: «Desde época juvenil fui allegando incesantemente documentación, recogida directamente por mí o poniendo a contribución a amigos a quienes aficionaba a este género de investigaciones»⁷⁹. A ese trabajo *in situ* de documentarse, recopilar y contrastar el material recogido, se sumaron sus posteriores postulados teóricos; y todo ello hizo que Pedrell fuese un conocedor profundísimo del folclore de manera multidisciplinar.

En el caso de Falla, normalmente sus herramientas fundamentales para conocer la música popular no se basaron en el trabajo de campo –al menos no de manera sistemática– sino en las colecciones de cantos populares editadas hasta la fecha. En España era la opción más habitual para el manejo del folclore y es que recordemos que, después de Pedrell y a diferencia de lo que sucedió en Europa, pocos músicos españoles de cierto renombre recopilaban directamente música del pueblo⁸⁰ y habitualmente tomaron las fuentes populares de las cerca de cien publicaciones editadas hasta principios de siglo⁸¹.

No quiere decir esto que a lo largo de su vida, Falla no hiciese incursiones en el trabajo de campo, pero en comparación con el manejo bibliográfico que realizó de materiales populares impresos, este fue bastante puntual. Precisamente de los años en los que estuvo bajo el magisterio de Pedrell y quizá por sugerencia del propio maestro, tenemos datos de Falla llevando a cabo diversas recopilaciones directas del pueblo como por ejemplo las «notas tomadas el miércoles 24 de agosto de 1904» en las que apuntó ritmos y sonidos de fragua y el ritmo del fuelle para *La vida breve*⁸². O poco antes, según Antonio Gallego⁸³ entre 1903 y 1904, Falla había reunido un conjunto de nueve cantos populares navideños que tituló *Cantares de Nochebuena*. En este caso se trata de nueve villancicos que armonizó para voces, guitarra y los dos primeros también para zambomba y rabel. Para nosotros, la importancia de estos *Cantares de Nochebuena* reside en la necesidad de

⁷⁹ PEDRELL, Felipe. *Orientaciones Musicales*, *Op. cit.*, p. 160.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Podemos obtener una visión general de los cancioneros del siglo XIX en: REY GARCÍA, Emilio y PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años». *Revista de musicología*, vol. XIV, nºs 1-2, 1991, pp. 355-376.

⁸² FALLA, Manuel de. «Ritmos con sonidos de fragua». Hoja con apuntes manuscritos fechada el 24-VIII-1904. AMF, ms. XXXV A3/1.

⁸³ GALLEGO, Antonio. «Manuel de Falla folklorista: *Cantares de Nochebuena*». *Ritmo*, 593, noviembre de 1988, supl. especial 60 aniversario, p. 229.

Falla de anotar él mismo los villancicos que había escuchado. Curiosamente, algunos de ellos ya habían sido recogidos en diversos cancioneros; así sucedió con el villancico de estos *Cantares* titulado «Un pastor lleva un pavo» que aparece armonizado, aunque con temática totalmente distinta, en el cancionero elaborado por José Inzenga, *Ecos de España*⁸⁴, con el título «Canto de Granada»⁸⁵.

Para la composición de la penúltima de sus *Siete canciones populares españolas*, «Canción», Falla empleó esta melodía que aparece tanto en el cancionero de Inzenga como en las recopilaciones del propio Falla recogidas en estos *Cantares*. Con seguridad debió de manejar —por la similitud con el texto utilizado— el cancionero de Inzenga, pero lo que no podemos precisar es si en el momento de la transcripción hecha por Falla de sus *Cantares de Nochebuena* ya había adquirido este cancionero. Este *Cantar*, «Un pastor lleva un pavo», está en modo menor, la «Canción» de las *Siete canciones* está en modo mayor y la melodía de Inzenga también está escrita en modo mayor. Y sobre la canción del volumen de Inzenga conservado en el Archivo Manuel de Falla hay anotaciones realizadas por el compositor que consisten en tachar el modo mayor y escribir la armadura del modo menor. Por ello, posiblemente, la corrección que Falla hizo en la partitura de Inzenga cambiando la armadura de *sol* mayor por dos bemoles (*sol* menor), debió de hacerla cuando compuso *Cantares de Nochebuena* y no en 1914.

A modo de curiosidad, indicamos que décadas después, García Lorca volvió a incluir esta melodía dentro de sus *Canciones españolas antiguas* (1931). Aunque la armonización lorquiana no tiene ninguna relación con la escrita por Falla en 1914, recordamos el testimonio de Federico según el cual, en aquellos años esta canción, presente en el romancero de Antequera y muy difundida por diversos puntos de España, se cantaba aún en Granada⁸⁶:

Los peregrinitos se canta todavía en Granada. Hay diversas variantes, de las cuales yo he desarrollado dos en esta escenificación; una tiene el ritmo alegre y es propia de las vegas granadinas; otra es melancólica y proviene de la Sierra. Con la variante de las vegas, comienzo y termino la canción⁸⁷.

⁸⁴ INZENGA, José. *Ecos de España*. Tomo I. Barcelona, Andrés Vidal y Roger, [s.a.], p. 116. AMF, R. 1007.

⁸⁵ Recordemos que el Zorongo armonizado en *Ecos de España* fue utilizado en *La vida breve* que se compuso poco después de *Cantares de Nochebuena*.

⁸⁶ DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. «García Lorca, La música y las canciones populares». *Alpha*, nº 3, diciembre de 2014. Versión On-line: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012014000200008. [últ. consulta: 28-VI-2017].

⁸⁷ GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas III*. Barcelona, RBA, 2016, p. 459.

Esta canción es un testimonio de la inclinación de ambos músicos por lo popular, integrándolo luego en un lenguaje que estaba en consonancia con las vanguardias, lo que demuestra una vez más la proximidad estética entre ambos.

3.3. *Las fuentes de inspiración de las Siete canciones populares españolas*

El estudio del uso del folclore en la música de Falla ha sido un campo de investigación muy fecundo desde época temprana puesto que son numerosas las obras en las que desde la juventud del músico podemos localizar materiales extraídos de cancioneros publicados.

Centrándonos en las *Siete canciones populares españolas*, el primer trabajo dentro de un estudio más general que realizó una primera localización de sus fuentes de inspiración fue llevado a cabo por Manuel García Matos⁸⁸ en la década de 1950. Para plantear sus hipótesis tomó como referencias las colecciones impresas con anterioridad a la composición de las canciones que contenían versiones similares de las melodías de estas obras. Entre ellas, encontramos la concreción de algunas fuentes de manera muy clara; de hecho, desde ese momento prácticamente no ha existido duda alguna sobre su procedencia, como sucede con «Asturiana», extraída del cancionero elaborado por José Hurtado, o «Canción», de la recopilación de José Inzenga, *Ecos de España*.

Entre los trabajos posteriores destacamos los realizados por Josep Crivillé i Bargalló y Michael Christoforidis porque supusieron la definición de algunas de esas fuentes melódicas de forma más precisa gracias al acceso a la biblioteca personal del compositor y a los manuscritos albergados en el Archivo Manuel de Falla. En el caso de Crivillé i Bargalló, su artículo⁸⁹ pudo establecer como fuente para la «Nana» la obra *Las flores* de los hermanos Álvarez Quintero, proyecto llevado a cabo por Falla durante 1910 y cuyo material tenía el músico en París cuando compuso las *Siete canciones*. Y finalmente, el acceso a las anotaciones personales de Falla en los cancioneros que poseía en su biblioteca y sobre todo a los

⁸⁸ GARCÍA MATOS, Manuel. «Folklore en Falla». *Música. Revista trimestral de los conservatorios españoles* [...], 3-4. Madrid, enero-junio 1953, pp. 41-68.

⁸⁹ CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. «Las siete canciones populares españolas y el folclore». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987. Ed. a cargo de Paolo Pinamonti. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1989, *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, n° 21, 1989, pp. 141-152; QUINTANAL SÁNCHEZ, Inmaculada. *Manuel de Falla y Asturias. Consideraciones sobre el nacionalismo musical*. Oviedo, Instituto de estudios asturianos, 1989.

manuscritos de las *Siete canciones* permitieron a Michael Christoforidis⁹⁰ acotar buena parte de las canciones a una única fuente posible de inspiración melódica de entre los cancioneros impresos con versiones similares de esas canciones.

Para aclarar toda la problemática relativa al rastreo de fuentes y el estado de la cuestión con que nos encontramos en esta investigación, elaboramos la siguiente tabla con las principales aportaciones de los trabajos citados:

Canción	Estudios
El paño moruno	<p>Manuel García Matos⁹¹: cancioneros de José Inzenga: <i>Ecos de España</i>, «El paño», p. 65 y <i>Cantos y bailes populares de España</i>, «El paño», p. 43⁹²; de Isidoro Hernández⁹³: <i>Flores de España</i>, p. 48; y de José Verdú⁹⁴: <i>Colección de cantos populares de Murcia</i>, «El Paño», p. 1.</p> <p>Josep Crivillé i Bargalló: fuentes similares a las establecidas por Manuel García Matos.</p> <p>Michael Christoforidis: José Inzenga: <i>Ecos de España</i>, «El paño», p. 65</p>
Seguidilla murciana	<p>Manuel García Matos: cancioneros de José Inzenga: <i>Ecos de España</i>, «Las Torrás», p. 68 y <i>Cantos y bailes populares...</i>, «Las Torrás», p. 25; Francisco Rodríguez Marín: <i>Cantos populares españoles</i>, t. V, p. 121⁹⁵; Isidoro Hernández: <i>Flores de España</i>, «Seguidillas murcianas», p. 28; y José Verdú⁹⁶: <i>Colección de cantos populares de Murcia</i>, «Las Torrás», p. 103.</p> <p>Josep Crivillé i Bargalló: fuentes similares a las establecidas por Manuel García Matos.</p> <p>Michael Christoforidis: José Inzenga: <i>Ecos de España</i>, «Las Torrás», p. 68.</p>
Asturiana	<p>Manuel García Matos: melodía 96 que aparece en las recopiladas por José Hurtado en el volumen <i>100 cantos populares asturianos</i>, p. 77⁹⁷ y una variante en Baldomero Fernández: <i>Cuarenta canciones asturianas para piano y canto</i>, n° 3, p. 3⁹⁸.</p> <p>Josep Crivillé i Bargalló: José Hurtado, <i>100 cantos populares asturianos</i>, p. 77.</p> <p>Michael Christoforidis: José Hurtado, <i>100 cantos populares asturianos</i>, p. 77.</p>
Jota	<p>Manuel García Matos: <i>Gran colección de jotas o cantos aragoneses</i> de José María Alvira⁹⁹, n° 9, p. 20.</p>

⁹⁰ CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*: the composer's personal library, folksong models and the creative process». *Anuario Musical*, vol. 55, 2000, pp. 213-235.

⁹¹ GARCÍA MATOS, Manuel. «Folklore en Falla», *Op. cit.*, pp. 46-47. Y similar en todas las menciones de esta tabla al igual que la bibliografía ya citada de Michael Christoforidis y Manuel García Matos.

⁹² INZENG, José. *Ecos de España*, *Op. cit.*, p. 65; INZENG, José. *Cantos y bailes populares de España*. Murcia. Madrid, 1888, p. 43.

⁹³ HERNÁNDEZ, Isidoro. *Flores de España. Álbum de los cantos y aires populares más característicos de este país, así antiguos como modernos, coleccionados y transcritos para piano, con letra*. Madrid, Sociedad anónima Casa Dotesio, [s.a.], p. 48.

⁹⁴ VERDÚ, José. *Colección de cantos populares de Murcia*. Barcelona, Vidal Llimona y Bocetta, 1906, p. 1.

⁹⁵ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*. Sevilla, Francisco Álvarez y C^a, 1882-1883, p. 121.

⁹⁶ VERDÚ, José. *Colección de cantos populares de Murcia*, *Op. cit.*, p. 103.

⁹⁷ HURTADO, José. *100 cantos populares asturianos*. Madrid, Antonio Romero, 1890, p. 77. AMF, R. 985. Tiene un sello de la Casa Manuel Quirell (Cádiz) y contiene anotaciones autógrafas de Falla. Está incompleto, conservándose únicamente hasta la p. 76.

⁹⁸ FERNÁNDEZ, Baldomero. *Cuarenta canciones asturianas para piano y canto*. Barcelona, Casa Dotesio, p. 3, n° 3.

⁹⁹ ALVIRA, José María. *Gran colección de jotas o cantos aragoneses*. Madrid, Faustino Fuentes, [s.a.], p. 20.

Canción	Estudios
	<p>Josep Crivillé i Bargalló: no cita ninguna fuente concreta de inspiración.</p> <p>Michael Christoforidis: José Inzenga, <i>Ecos de España</i>, «La jota aragonesa», p. 81.</p>
Nana	<p>Manuel García Matos: Julián Calvo, <i>Alegrías y tristezas de Murcia...</i>, nº 1, p. 1¹⁰⁰ y José Inzenga, <i>Cantos y bailes populares</i>, «Canto de cuna», p. 16.</p> <p>Josep Crivillé i Bargalló: establece que encontramos melodías similares en Julián Calvo, <i>Alegrías y tristezas de Murcia...</i>, nº 1, p. 1; José Inzenga, <i>Cantos y bailes populares</i>, «Canto de cuna», p. 16 y la Nana de la comedia <i>Las flores</i> de los hermanos Álvarez Quintero.</p> <p>Michael Christoforidis: Nana de la comedia <i>Las flores</i>¹⁰¹ de los hermanos Álvarez Quintero.</p>
Canción	<p>Manuel García Matos: José Inzenga, <i>Ecos de España</i>, «Canto de Granada», p. 116.</p> <p>Josep Crivillé i Bargalló: José Inzenga, <i>Ecos de España</i>, «Canto de Granada», p. 116.</p> <p>Michael Christoforidis: José Inzenga, <i>Ecos de España</i>, «Canto de Granada», p. 116.</p>
Polo	<p>Manuel García Matos, Eduardo Ocón, <i>Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares</i>¹⁰². «Polo gitano», p. 92.</p> <p>Josep Crivillé i Bargalló: Eduardo Ocón, <i>Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares</i>. «Polo gitano», p. 92.</p> <p>Michael Christoforidis: Eduardo Ocón, <i>Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares</i>. «Polo gitano», p. 92.</p>

Tabla 1. Comparación de las atribuciones melódicas de cada canción realizada por los estudiosos Manuel García Matos, Josep Crivillé i Bargalló y Michael Christoforidis.

De esta revisión constatamos, como ya hemos apuntado al principio, que en ese primer trabajo García Matos llevó a cabo el gran avance en la localización de fuentes y sirvió como base para que los estudios posteriores pudieran establecer una concreción mayor de ellas. Pero también observamos que todos estos estudios se centraron en un rastreo únicamente de las fuentes melódicas que pudieron servir a Falla y no existe en ellos¹⁰³ ningún tipo de localización textual relativa a fuentes literarias, ni de los materiales o fuentes de inspiración empleadas en los acompañamientos.

Ante este estado de la cuestión, se hace a todas luces necesaria una revisión de las posibles fuentes de inspiración usadas por Falla para las *Siete canciones populares españolas* que

¹⁰⁰ CALVO, Julián. *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*. Madrid, Zozaya, 1877, p. 1.

¹⁰¹ ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. *Las flores*. 2ª edición. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1906, p. 81. AMF, R. 3262. Contiene anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. También tiene dedicatoria autógrafa a Manuel de Falla de los autores.

¹⁰² OCÓN, Eduardo. *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas por don Eduardo Ocón*. Málaga, 2ª ed., 1888, p. 92. Existen 4 ediciones hasta 1906. Este cancionero no se conserva en el AMF.

¹⁰³ A excepción del algunas alusiones que Michael Christoforidis hace de algunos de los acompañamientos pianísticos y sus fuentes en: Christoforidis, Michael. «La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». *La Guitarra en la Historia. Novenas jornadas de estudio sobre Historia de la Guitarra*. Eusebio Rioja (ed.). Córdoba, Ed. de La Posada, 1998, pp. 35-36 y 48.

incluya no sólo las referencias melódicas sino la búsqueda de estas en relación con sus acompañamientos y con los textos de cada canción. Para ello hemos llevado a cabo una revisión atendiendo a los siguientes criterios que consideramos esenciales para establecer las fuentes de inspiración utilizadas por Falla en la creación de las *Siete canciones populares españolas*:

- En primer lugar hemos analizado la posible bibliografía manejada previamente por Falla, se encuentre actualmente o no en su biblioteca.

- En segundo hemos realizado un examen de los volúmenes y sus anotaciones con los que posiblemente Falla contaba en el año 1914 en París y que con bastante probabilidad serían los que nutrirían estas canciones.

- Y por último, hemos analizado las observaciones en los manuscritos y bosquejos de composición de las *Siete canciones*.

Siguiendo estos criterios, las primeras fuentes probables que Falla podía tener en París son los cancioneros impresos que había utilizado recientemente. Fundamentalmente se trata de tres volúmenes usados con anterioridad a 1914: *100 cantos populares asturianos* de José Hurtado, *Ecos de España* armonizados por José Inzenga y *Cantos españoles* de Eduardo Ocón que contienen melodías muy probablemente empleadas con anterioridad a las *Siete canciones populares españolas*.

El primero, recopilado por José Hurtado, posiblemente lo había adquirido en fecha muy temprana, en Cádiz, y era un ejemplar del que ya había usado algún material en la zarzuela *Limosna de amor*, compuesta entre 1901 y 1902¹⁰⁴. Lo debía de tener en París porque unos años antes lo había empleado para la composición de la «Montañesa» de las *Cuatro piezas españolas*¹⁰⁵ en la que insertó la melodía *La casa del señor cura*.

El segundo, el cancionero recopilado y armonizado por José Inzenga, *Ecos de España*, fue utilizado para la composición de las melodías, acompañamiento y textos de «El paño moruno», «Seguidilla murciana», «Canción», «Jota» y «Polo», como detallaremos más adelante. Falla pudo comprar esta recopilación en Madrid, y la había usado en la composición del «zorongo gitano» que se localiza en la segunda danza de *La vida breve*¹⁰⁶. El volumen conservado en el Archivo Manuel de Falla de este cancionero fue el empleado en la composición de las *Siete canciones* por el gran número de anotaciones que contiene sobre

¹⁰⁴ Dentro del cancionero de Hurtado se conserva una hoja manuscrita con varias melodías: *Santa María*, *Soy de Pravia* y *La casa del señor cura*.

¹⁰⁵ Podemos encontrar un estudio detallado de las fuentes utilizadas en estas obras en: QUINTANAL SÁNCHEZ, Inmaculada. *Manuel de Falla y Asturias...*, *Op. cit.* En la p. 21 habla de *Limosna de amor* e indica que con Hurtado, Falla se acerca por primera vez al folklore asturiano. En la página 22 detalla las canciones que tiene Falla anotadas en este cancionero.

¹⁰⁶ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...*, *Op. cit.*, p. 166.

las obras directamente relacionadas con estas canciones. Y consideramos bastante lógico que Falla lo tuviera en París durante la revisión de *La vida breve* que le ocupó los primeros años de estancia en la capital francesa¹⁰⁷.

Según los estudios de Manuel García Matos e Yvan Nommick¹⁰⁸, Falla había empleado el cancionero de Eduardo Ocón, *Cantos españoles*, para la «Soleá gitana» localizada en la copla que abre el Segundo Acto de esta ópera aunque sometida a numerosas modificaciones tanto de la melodía como del acompañamiento. El «Polo gitano o flamenco» contenido en este cancionero coincide con la página que Falla marca en sus manuscritos relativos al «Polo». Ciertamente, esta obra es la única que actualmente no se conserva en el Archivo Manuel de Falla; sin embargo, la coincidencia en el número de página señalado y las similitudes existentes entre ambas melodías apuntan hacia el uso de este cancionero por parte del músico.

Junto a estas tres fuentes de inspiración musicales, Falla utilizó diversas fuentes textuales. La primera fue la obra *Las flores*¹⁰⁹ de los hermanos Álvarez Quintero que Falla usó para la melodía y parte del texto de la «Nana» y cuya presencia está sobradamente probada en la biblioteca de Falla durante los años parisinos¹¹⁰. La segunda fue el libro de *Sainetes* de Ramón de la Cruz¹¹¹ del que extrajo uno de los textos de «Seguidilla murciana» y la tercera fue el libro de Salvador Rueda *Granada y Sevilla, Bajo-Relieves*¹¹², del que pudo tomar la primera estrofa de la «Canción». El análisis de todos estos textos será realizado en el epígrafe dedicado a las fuentes literarias de las *Siete canciones populares españolas*.

A partir de esta revisión bibliográfica y del estudio de los manuscritos presentamos la siguiente tabla-resumen que alberga los resultados de nuestra investigación sobre las fuentes musicales –tanto para la voz como para el acompañamiento– y textuales de estas obras:

¹⁰⁷ Podemos encontrar un estudio de las modificaciones llevadas a cabo por Falla en esta obra entre 1904 y 1914 en el siguiente estudio: NOMMICK, Yvan. «La vida breve entre 1905 y 1914». *Manuel de Falla: La vida breve*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 11-118.

¹⁰⁸ GARCÍA MATOS, Manuel. «El folklore en *La vida breve* de Manuel de Falla». *Anuario Musical*, vol. XXVI, 1971, p. 188; NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral. París, Université de Paris-Sorbonne, 1998-1999, pp. 140-145.

¹⁰⁹ ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. *Las flores*. 2ª edición. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1906. AMF, R. 3262. Contiene anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. También tiene dedicatoria autógrafa a Manuel de Falla de los autores.

¹¹⁰ El estudio más reciente sobre esta obra lo encontramos en: GONZÁLEZ MESA, Dácil. «El costumbrismo como inspiración: Manuel de Falla y *Las Flores*, un proyecto frustrado». *Quodlibet: revista de especialización musical*, n° 53, mayo-agosto 2013. Monográfico Manuel de Falla (II), pp. 41-59.

¹¹¹ CRUZ, Ramón de la. *Sainetes*. Barcelona, E. Domenech, 1882. Incluye una hoja con anotaciones autógrafas de Manuel de Falla entre las páginas 148 y 149 del volumen II. AMF, R. 3813.

¹¹² RUEDA, Salvador. *Granada y Sevilla, Bajo-Relieves*. Madrid, Fuentes y Capdeville, n° II, 1890. AMF, R. 3075. Contiene anotaciones autógrafas de Manuel de Falla.

Canción	Ms. XL A2	Principal fuente musical (melodía-acompañamiento)	Fuente textual
El paño moruno	Número 65 rodeado por un círculo. Página de «El paño» de <i>Ecos de España</i> de Inzenga.	José Inzenga, <i>Ecos de España</i> , «El paño», p. 65.	José Inzenga, <i>Ecos de España</i> , «El paño», p. 65.
Seguidilla murciana	Número 68 rodeado por un círculo. Página de «Las Torrás», de <i>Ecos de España</i> de Inzenga.	José Inzenga, <i>Ecos de España</i> , «Las Torrás», p. 68.	Primera estrofa tomada del Sainete de Ramón de la Cruz. Segunda estrofa no localizada o de elaboración propia.
Asturiana	Número 77 rodeado por un círculo. Página de la canción n° 96 del cancionero de José Hurtado, <i>Cien canciones populares Asturianas</i> .	José Hurtado, <i>100 cantos populares asturianos</i> , canción n° 96, p. 77.	José Hurtado, <i>100 cantos populares asturianos</i> , canción n° 96, p. 77.
Jota	No existe anotación	José Inzenga, <i>Ecos de España</i> , «La jota aragonesa», p. 81.	José Inzenga, <i>Ecos de España</i> , «La jota aragonesa», p. 81.
Nana	No existe anotación	Melodía de una Nana de la comedia <i>Las flores</i> , hermanos Álvarez Quintero.	Nana cantada por Consuelo en el último acto. Sólo aparece texto impreso coincidente con la «Nana» de Falla.
Canción	No existe anotación	José Inzenga, <i>Ecos de España</i> , «Canto de Granada», p. 116.	Primera estrofa: posible recreación del poema aparecido en el libro de Salvador Rueda, <i>Granada y Sevilla, Bajo-Relieves</i> , p. 152. Segunda estrofa tomada de: José Inzenga, <i>Ecos de España</i> , «Canto de Granada», p. 116 ¹¹³ .
Polo	Número 92 rodeado con un círculo, página que coincide con el Polo gitano del cancionero de Ocón	Eduardo Ocón: <i>Polo gitano o flamenco</i> , p. 92.	Probablemente texto elaborado a partir del contenido en los versos tercero y primero de José Inzenga, <i>Ecos de España</i> , primer «Canto de Granada», p. 112 ¹¹⁴ .

Tabla 2. Fuentes musicales y textuales de las *Siete canciones populares españolas*.

El establecimiento de estas fuentes de inspiración nos lleva a hacer necesarias las siguientes reflexiones:

¹¹³ Se trata del segundo «Canto de Granada», p. 116, de los dos que aparecen en este volumen de Inzenga.

¹¹⁴ En este caso la fuente es el primer «Canto de Granada» que está en la página 112.

- Aunque algunas de las canciones creadas por Falla aparecen en multitud de cancioneros de la época con versiones que puedan asemejarse en algunos de sus rasgos a los de las *Siete canciones*, para su localización es fundamental centramos en las anotaciones de Falla y en la posibilidad de que el músico dispusiera de esos volúmenes entre sus libros. No olvidemos que se encontraba en París y que el empleo de bibliografía sería limitado. Por ello, cuando Falla señala en sus manuscritos una cifra, nos ceñimos a que ese cancionero lo tenía presente, aunque no descartamos la utilización de algún otro.

- Los cancioneros fueron fundamentales en la composición de estas obras no sólo para la inspiración melódica, sino también para la creación de los acompañamientos y lo más singular, de los textos, pues coge de los mismos volúmenes textos de otras canciones.

- La utilización de obras literarias fue fundamental para la inspiración de los textos de las canciones. Esto hace que en algunos casos las fuentes sean muy difíciles de precisar, más aún cuando en varias ocasiones fue el propio Falla el creador del material textual a partir de una fuente determinada.

- La recreación conlleva que en algunos casos la búsqueda de fuentes exactas de inspiración sea inútil. Buen ejemplo de ello es la «Jota», de la que es prácticamente imposible explicitar una fuente de inspiración concreta, por el trabajo de transformación realizado sobre el modelo.

SECCIÓN II: DE LA RECREACIÓN A LA REINVENCIÓN DE LA MÚSICA POPULAR EN LAS *SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS*

Hemos concluido la sección anterior mostrando una tabla-resumen con las conclusiones relativas a las fuentes de inspiración de las *Siete canciones* alcanzadas en nuestra investigación. Este es el punto de partida de esta segunda sección, en la que mostraremos el camino hasta llegar a esas conclusiones.

Esta sección central está dividida en dos partes diferenciadas: en la primera analizamos la evolución que sufrieron las canciones desde el inicio de su composición hasta su finalización que queda reflejada en los manuscritos de las obras. Para ello tratamos tres aspectos: los perfiles melódicos y las tesituras de las canciones, la búsqueda de los textos de cada una de las canciones y los acompañamientos pianísticos.

La segunda parte está dedicada al análisis formal y armónico de las obras. En algunos casos trazamos de nuevo relaciones con las fuentes de inspiración de las canciones, por ser éstas las generadoras de la forma que ideó Falla o el origen del plan armónico concebido finalmente.

1. Los manuscritos. Estudio del proceso creativo

El estudio de los manuscritos pertenecientes a las *Siete canciones populares españolas* es fundamental porque nos muestra multitud de aspectos relacionados con sus fuentes de inspiración y más importante, porque nos revela las ideas que Falla tuvo desde el comienzo de la composición de las canciones hasta su finalización.

Los manuscritos de las *Siete canciones populares españolas* conservados en el Archivo Manuel de Falla bajo la signatura XL se corresponden con los siguientes¹¹⁵:

- **A1**: manuscrito con música escrita a lápiz y letra en tinta, sólo con el texto en español. Contiene la versión definitiva completa para voces medias con el sello en portada de *Max Eschig Editeur de Musique* y la anotación, también en portada, de Falla: «París, 1914».
- **A2**: consta de 16 hojas que contienen diversos apuntes para las *Siete canciones*. Este es el manuscrito que más información nos aporta sobre la evolución de las canciones. A continuación, en la siguiente tabla detallamos el contenido de cada una de las hojas que alberga este documento:

¹¹⁵ Seguimos para su análisis la organización realizada por Antonio Gallego en el catálogo de obras de Falla: GALLEGO, Antonio. *Catálogo de Obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 91-110.

Página	Contenido
[1]	En blanco
[2]	<p>[r]:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Comienzo de «Seguidillas murcianas», titulado «Murcianas» en <i>mi</i>, tonalidad una tercera más aguda que la versión definitiva. Acompañamiento pianístico que contiene el estribillo de «Las torrás» de Inzenga¹¹⁶. - Comienzo de «El paño moruno» una tercera menor más aguda que en la versión impresa. - Fragmento final («Polo»). - Bocetos de «Murcianas», «El Paño» y «Polo» y números de las páginas de los cancioneros originales en las que aparecen cada una de ellas: 68 «Murcianas», 65 «El paño», 92 «Polo». <p>[v]:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Melodía de la «Canción» con texto definitivo sin acompañamiento. Compás tachado de 3/4, cambiado finalmente por el compás de 6/8. - A continuación, desarrolla el acompañamiento con algunos elementos bastante definitivos como el contracanto del piano a la voz desde el c. 10.
[3]	<p>[r]: en blanco</p> <p>[v]:</p> <ul style="list-style-type: none"> - escrito nº 77 junto a un fragmento de voz y acompañamiento de «Asturiana». - trabajo melódico para el «Polo» - texto de origen desconocido escrito al margen: «La campana de mi pueblo / Sí que me quiere de veras / Se alegró cuando nació / Llorará después cuando muera».
[4]	<p>[r]:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Trabajo sobre la segunda parte de «El paño moruno» aún una tercera ascendente y trabajo de la parte final del piano. <p>[v]:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Bajo el título de rapsodia encontramos dos compases con una melodía. Resto de la hoja en blanco
[5]	<p>[r]:</p> <ul style="list-style-type: none"> - En blanco <p>[v]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Trabajo para «Asturiana». Perfil melódico definitivo, sólo primer verso con texto. Trabajo de acompañamiento. Semicorcheas de mano derecha del piano aún con armonía no similar a la versión editada.
[6]	<p>[r]</p> <ul style="list-style-type: none"> - Trabajo del acompañamiento pianístico de «El paño moruno». Versión más primitiva que la aparecida en [2r] y [4r].

¹¹⁶ Ver tabla de la sección I donde mostramos la relación de fuentes.

Página	Contenido
[7]	<p>[r]</p> <p>- Trabajo sobre «El paño moruno». Es la versión última respecto a las anteriores y aquí indica: 3ª menor baja.</p> <p>[v]</p> <p>- «Murcianas». Trabajo de acompañamiento fundamentalmente. Aún una tercera más aguda. Indica: «terminar sin estribillo y con el acompañamiento del principio».</p>
[8]	<p>[r]</p> <p>- «Murciana» (ahora titulada sin s). La diferencia más importante con la página anterior es que aquí ya añade dos compases introductorios en el piano (que mantendrá en la versión editada).</p> <p>- Prueba para el segundo texto: «estoy chalao/ estoy chalao/ no te vayas morena/ tú de mi lao». Para el acompañamiento indica: acompañamiento doble primitivo.</p> <p>[v]</p> <p>- Esbozos muy primitivos de melodía y acompañamiento para «Seguidilla murciana».</p>
[9]	<p>[r]</p> <p>- «Nana». Esbozos del perfil melódico completo y secciones sobre el esquema de acompañamiento aún sin notas definitivas. Destaca la línea del bajo del piano que todavía no está definida completamente.</p> <p>[v]</p> <p>- «Jota», última parte. Diseño de acompañamiento muy diferente al definitivo con figuración en el piano de semicorcheas. Llama la atención la línea vocal una tercera más grave que en la versión definitiva.</p>
[10]	<p>[r]</p> <p>- «Jota»: línea vocal una cuarta más grave que en la versión definitiva.</p> <p>[v]</p> <p>- Continúa «Jota».</p>
[11]	<p>[r]</p> <p>- Trabajo melódico del «Polo» y «Nana». Destaca esta última melodía en 6/8 y no 2/4 que es el compás definitivo con el uso de tresillos en la voz.</p> <p>[v]</p> <p>- En blanco</p>
[12]	<p>[r]</p> <p>- «Seguidillas murcianas». Versión más cercana a la definitiva de todas las descritas hasta ahora. Indica un tono bajo. Mantiene <i>ritornello</i> pianístico y textos ya definitivos.</p> <p>[v]</p> <p>- Continúa «Seguidillas murcianas».</p>
[13]	<p>[r]</p> <p>- Estadio muy primitivo de «Seguidilla murciana». Sin texto, sólo voz y bocetos del acompañamiento.</p> <p>«Seguidillas murcianas».</p> <p>[v]</p>

Página	Contenido
	- Continúa, pero es muy interesante que trabaja aquí el doble acompañamiento característico de la segunda parte y nos indica que es una idea que tenía desde el principio.
[14]	[r] - Esbozos primitivos de «Seguidilla murciana». [v] - Esbozos para «Canción».
[15]	[r] - Esbozos de «Seguidilla murciana» no tan primitivo como el inmediatamente anterior. [v] - Continúa el trabajo anterior
[16]	En blanco

Tabla 3. Descripción del manuscrito XL A2.

- **A3:** manuscrito compuesto por un cuadernillo de dos hojas en tinta negra con correcciones a lápiz de «Seguidillas murcianas». Aunque parece un manuscrito bastante definitivo, es una versión anterior a la final porque todavía conserva el interludio o *ritornello* pianístico utilizado después de la primera entrada de la voz, tras la primera y segunda estrofa. También hay diversos cambios en el acompañamiento pianístico, en algunos acordes del mismo y en los compases finales, así como en la altura de la voz y tonalidad que están una segunda mayor más agudas de lo que resultará en la versión final.

- **A4:** manuscrito de una sola hoja en tinta negra y con correcciones a lápiz de la «Canción» en un estadio previo a la versión editada. Las principales diferencias entre este manuscrito y la versión editada son:

- no existe repetición del primer verso «Por traidores tus ojos, voy a enterrarlos».
- modificaciones en el perfil melódico del verso «Niña al mirarlos» y en la misma música de la segunda parte. En este manuscrito el perfil melódico es similar al del cancionero de Inzenga y sobre el propio manuscrito está corregido a lápiz.
- modificaciones armónicas en el acompañamiento pianístico.

- **A5:** manuscrito formado por dos hojas en tinta y lápiz con apuntes melódicos para el «Polo».

- **A6:** manuscrito en tinta negra y roja que contiene la transcripción de la «Jota» para orquesta de cuerda: violín, I y II, viola, cello, y contrabajo.

Del análisis de todos los manuscritos podemos concluir que los documentos A2, A3 y A4 son los que nos muestran la evolución de la composición desde los estadios más primitivos. Como hemos indicado, el más interesante es el catalogado como A2, aunque las hojas que lo integran están desordenadas respecto a la creación cronológica de la composición de las canciones. Estos documentos nos permiten revisar tres aspectos que consideramos fundamentales en el proceso creativo:

1. Los perfiles melódicos y la variación de las tesituras vocales. A través de los manuscritos podemos observar los cambios que sufrieron los perfiles vocales desde la fuente de inspiración hasta la melodía final de Falla para plantear conjeturas que nos lleven a justificar estas modificaciones.
2. El proceso de recreación de fuentes literarias. En este sentido podemos comprobar que Falla, fundamentalmente en el estado inicial de la composición, probó multitud de textos en los perfiles melódicos seleccionados antes de la elección final. A través de nuestro estudio intentamos definir de qué índole eran estos versos, así como establecer las hipótesis acerca de los elegidos finalmente.
3. Los procedimientos de composición de los acompañamientos. Los manuscritos nos permiten observar cómo trabajó Falla y con qué materiales. Gracias a ellos conocemos el punto de partida del piano y comprendemos que a veces el resultado final tuvo su germen en los mismos cancioneros utilizados para las melodías. En algunas de las obras, las ideas para el acompañamiento estuvieron bastante claras desde el principio —por ejemplo el uso del doble acompañamiento en la segunda parte de «Seguidilla murciana»— mientras que otras las descartó a última hora, como el empleo del *ritornello* en la misma canción. A continuación estudiamos estos tres aspectos de forma detallada.

1.1. *Elementos de simbiosis entre la música lírica y la popular: los perfiles melódicos y la tesitura de las canciones*

De entre los estudios citados anteriormente dedicados a la localización de las fuentes de inspiración de las *Siete canciones populares españolas*, contamos —y son fundamentales para nuestro trabajo— con dos artículos centrados en los perfiles melódicos de estas canciones. El primero, llevado a cabo por Pedro González Casado¹¹⁷, nos aporta un análisis comparado del perfil melódico de las canciones de Falla respecto a cada una de las posibles fuentes de inspiración propuestas en las investigaciones que citamos en la sección I (Manuel García Matos, Josep Crivillé y Antonio Gallego); a partir de esta comparación, González Casado arroja luz acerca de la utilización de los elementos propios de estas melodías tradicionales y de los procedimientos compositivos y de desarrollo de cada material preexistente. Además, este trabajo centrado en la «Nana» de las *Siete canciones*, aborda el perfil melódico de esta canción mediante varios sistemas analíticos que nos proporcionarán las herramientas metodológicas necesarias para nuestro estudio del acompañamiento pianístico.

El segundo trabajo, que forma parte de un artículo más amplio dedicado a la relación de Manuel de Falla y Felip Pedrell, fue realizado por el profesor Yvan Nommick¹¹⁸. En él encontramos las categorías que sintetizan los diferentes tratamientos melódicos que Falla realizó del material folclórico en estas canciones y que fue desde la cita textual a la recreación sin recurrir a ningún material preexistente concreto:

- Utilizando fielmente la melodía popular original, o a lo sumo introduciendo en ella leves retoques: «El paño moruno», «Seguidilla murciana», «Asturiana».
- Reelaborando la melodía original: «Nana», «Canción», «Polo».
- Recreando un estilo dado a partir de diversas fuentes: «Jota».

Estos artículos nos permiten, en el caso del primero, poder contar con un análisis melódico exhaustivo para indicar las posibles alteraciones melódicas y tratamientos compositivos de las canciones fallianas con respecto a varias fuentes de inspiración. Y en el segundo trabajo encontramos la posibilidad de partir de las categorías de utilización popular que en nuestro estudio elaboramos y trasladamos a los acompañamientos.

¹¹⁷ GONZÁLEZ CASADO, Pedro «La nana y las *Siete canciones populares españolas*...», *Op. cit.*, pp. 477-512.

¹¹⁸ NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felip Pedrell...», *Op. cit.*, p. 294.

Desde el comienzo de este capítulo, esbozamos la hipótesis de que las *Siete canciones*, en sus planteamientos interpretativos iniciales, surgieran como un híbrido entre la canción de concierto y los repertorios de orientación más comercial. Este hecho tuvo que influir forzosamente en la creación de las melodías y es al adentrarnos en el proceso de composición de las obras, cuando encontramos los indicios que corroboran que las líneas vocales de las canciones eran perfectamente asumibles para una voz sin formación lírica. En este sentido, son dos los elementos fundamentales en los que Falla buscó la simbiosis entre la música lírica y la popular: los perfiles melódicos y la tesitura de las canciones.

Al centrarnos en la evolución de las melodías durante el proceso compositivo reflejado en los manuscritos, encontramos que desde el comienzo de su composición, Falla intentó acercarse paulatinamente en las tesituras a un registro medio más propio de las melodías populares que al agudo definitorio de la tradición cancionística. Las tesituras de las fuentes de inspiración que utilizó Falla eran bastante dispares: en algunos casos, el recopilador había armonizado las melodías en un registro medio, pero otras, como era característico en la música del XIX, habían sido armonizadas en registro de soprano. Así indicamos que en «El paño moruno», la versión final de Falla está escrita una tercera mayor más grave que en la versión de Inzenga, cuya altura se corresponde con los primeros esbozos que realizó Falla de la pieza. Y algo similar sucedió con «Seguidilla murciana» y con «Asturiana», en las que Falla transportó la melodía original una tercera descendente más baja, comenzando ésta por un *mi*4 natural frente al *sol*##4 con el que inicia Hurtado su armonización¹¹⁹. «Nana», «Canción» y «Polo» están en la versión final en una tesitura similar a su fuente de inspiración¹²⁰, para voces medias.

Pero probablemente, lo más interesante en relación a la tesitura de las canciones está en el trabajo de Falla para llegar hasta ellas. En este sentido son dos las obras que ejemplifican de una manera más clara esta evolución desde la fuente original —o la primera idea melódica de Falla— hasta la definitiva: «Seguidilla murciana» y «Polo».

Por las propias declaraciones de Falla, sabemos que realizó multitud de pruebas de algunas de las canciones: «En estos días voy a dar a grabar una colección de cantos populares de España, en los que trabajaba cuando te escribí la última vez. Son siete. He trabajado mucho en ellos. De algunos he hecho hasta tres y cuatro versiones hasta elegir la

¹¹⁹ En la versión de Baldomero Fernández, la melodía aparece transportada a otra altura (*fa* sostenido), encontrándose una segunda mayor por debajo de la de Hurtado: BALDOMERO FERNÁNDEZ: *Cuarenta canciones asturianas para piano y canto*. Barcelona, Casa Dotesio, [s.a.], p. 3.

¹²⁰ Preferimos no realizar ninguna comparación en la tesitura de la «Jota» por no tener una fuente melódica directa para su comparación.

definitiva»¹²¹. Este testimonio se ilustra perfectamente en «Seguidilla murciana» de la que existen cuatro bocetos diferentes en los manuscritos conservados en el Archivo Manuel de Falla¹²². En cada una de las variantes, Falla modificó la altura de la línea melódica y también realizó cambios en el acompañamiento pianístico y en el texto:

- En la primera página de XL A2 encontramos con el título de «Murcianas» el primer boceto de la «Seguidilla murciana». En éste, la altura de la voz es la misma que en «Las torrás» de Inzenga, la tonalidad es similar (*la* mayor) y el fragmento del texto que escribe también es el que aparece en el cancionero de Inzenga: «Voy a cantar las coplas...»¹²³.

- En el segundo boceto (XL A2, p. 7) mantiene la tonalidad de *la* mayor. En este manuscrito, la melodía no tiene texto, pero al final de la página, sin acompañamiento, escribe el perfil melódico de esta canción con la siguiente letra: «Estoy chalao / estoy chalao / no te vayas morena / tú de mi lao».

- Más adelante, en el manuscrito XL A2, p. 11, aparece un nuevo borrador de la «Seguidilla murciana». Aquí, el título continúa estando en plural y la armadura sigue siendo *la* mayor, pero podemos leer la indicación añadida más tarde –por el tipo de tinta– «un tono bajo». Aún mantiene Falla los interludios pianísticos que posteriormente eliminó, pero el texto que hay escrito en este manuscrito ya sí es la primera estrofa de la versión definitiva: «Cualquiera que el tejado...».

- Finalmente, el manuscrito numerado en el catálogo de Antonio Gallego como XL A3 –último de los cuatro conservados antes de la versión finalmente impresa– no tiene la apariencia de borrador, sino de una copia definitiva de esta canción. El documento contiene una versión de la «Seguidilla murciana» posterior a las que hemos descrito porque ya está en la tonalidad de *sol*/mayor, que en el boceto anterior sólo había sido indicada. El título de este manuscrito aún está en plural y aunque nos ofrece una versión que parece terminada, no coincide con la editada¹²⁴. La canción aparece completa, pero sólo tiene una estrofa y no dos, como en la versión definitiva –probablemente para añadir texto después–.

¹²¹ Carta de Manuel de Falla a Leopoldo Matos. París, 20-VII-1914. Fotocopia del original conservado en el Archivo Histórico de Las Palmas de Gran Canaria. AMF, sign., n° 7265/2-020.

¹²² Ya hemos indicado que los manuscritos que nos muestran el proceso creativo de «Seguidilla murciana» son los catalogados en el AMF como XL A2 y XL A3.

¹²³ La utilización de este texto en el manuscrito reafirma el uso desde el principio de la composición del cancionero de Inzenga.

¹²⁴ La edición de las *Siete canciones* revisada por Miguel Zanetti incluye una transcripción de este manuscrito de la «Seguidilla murciana»: FALLA, Manuel de. *Siete canciones populares españolas*. Madrid, Manuel de Falla Ediciones, 2002, pp. 56-60.

Y junto a la extensión, la tonalidad es la otra diferencia más significativa –la versión última aún estará escrita un tono más grave, en *fa* mayor–.

En la siguiente tabla mostramos un resumen de la evolución de la línea vocal junto al resto de cambios de «Seguidilla murciana»:

Manuscrito	Título	Texto	Tonalidad	Acompañamiento
XL A2, p. 1	Murcianas	«Voy a cantar las coplas...» (Inzenga)	<i>la</i> mayor	Piano muy cercano a la fuente: acompañamiento con esquema rítmico de corchea y dos semicorcheas. Toma introducción pianística de Inzenga para los interludios.
XL A2, p. 7	- no hay título	«Estoy chalao / estoy chalao...»	<i>la</i> mayor	Acompañamiento: fórmula de tresillos de corchea. Indica: «acompañamiento doble primitivo». Permanece el interludio pianístico tomado del cancionero de Inzenga.
XL A2, p. 11	Seguidillas murcianas	«Cualquiera que el tejado...»	<i>la</i> mayor. Indica un tono bajo	El interludio pianístico en este borrador ha sido alargado, apareciendo, tras el fragmento tomado de la introducción, el canto trasladado a la mano derecha del piano.
XL A3	Seguidillas murcianas	«Cualquiera que el tejado...»	<i>sol</i> mayor	El interludio pianístico vuelve a comenzar con una reescritura de la introducción pianística de Inzenga.
XL A1 o versión editada	Seguidilla murciana	«Cualquiera que el tejado...»	<i>fa</i> mayor	Versión definitiva sin rastro del interludio tomado del cancionero de Inzenga.

Tabla 4. Evolución de la «Seguidilla murciana» en los manuscritos XL¹²⁵.

Esta canción nos permite seguir un proceso compositivo prácticamente completo en el que observamos desde la creación de los acompañamientos, partiendo de la fuente de inspiración, a la búsqueda de la altura adecuada de la melodía para Falla y la prueba de varios textos hasta la elección final. Si intentamos rastrear el camino compositivo que siguió Falla en esta obra, el aspecto más sorprendente es su intención de establecer para la melodía un registro lo más cómodo posible. En cuanto al acompañamiento y a los textos, el trabajo de Falla nos muestra su intención de alejarse –pero lo hace de forma progresiva

¹²⁵ En el apéndice documental reproducimos estos manuscritos.

hasta deshacerse por completo— de la armonización de Inzenga y de evitar fórmulas melódico-rítmicas explícitas de la fuente en el piano.

Falla también sometió a un intenso trabajo melódico la última de las *Siete canciones populares españolas*, «Polo». De forma bastante similar a lo que sucedió con «Seguidilla murciana», comenzó tomando para esta canción multitud de elementos de la fuente de inspiración. En este caso fueron varios fragmentos de la melodía, que posteriormente rechazó. Como ejemplo, reproducimos a continuación un fragmento del manuscrito XL A2, p. 1 y observamos su paralelismo en la melodía con varios compases del «Polo gitano» del cancionero de Eduardo Ocón:



Ejemplo musical 1a. Manuel de Falla, manuscrito XL A2, p. 1, *Siete canciones populares españolas*, «Polo».



Ejemplo musical 1b. Eduardo Ocón, *Cantos españoles*, «Polo gitano o flamenco», cc. 48-53.

Finalmente, este material de corcheas con doble puntillo y semicorcheas con puntillo de la melodía de Ocón que Falla pretendía utilizar, fue desechado siendo sustituido por un interludio pianístico. Estos cambios contenidos en los manuscritos reflejan la pretensión de Falla de volver los perfiles melódicos del «Polo» más libres. Lo consiguió componiendo la mayoría de la línea vocal de esta canción a base de melismas por grados conjuntos con poco más de una quinta entre la nota de partida y llegada. Con diseños de

este tipo consideramos evidente la intención de no requerir una técnica vocal desarrollada y es que la precisión necesaria en el primer ejemplo reproducido en el manuscrito XL A2 para cantar cada nota y los saltos de tercera es mayor que la libertad y facilidad de los melismas por grados conjuntos que fácilmente permitirían una interpretación más libre y más cargada de carácter.

1.2. *Las fuentes literarias*

La primera cuestión que debemos abordar al referirnos a las fuentes literarias utilizadas en las *Siete canciones populares españolas* es la autoría de los textos. En algunos casos Falla tomó los versos de forma literal de distintas fuentes, pero otros los modificó o reelaboró casi por completo. Con respecto a esto, el propio Falla realizó la siguiente afirmación referente al texto de la «Jota» en 1926, cuando estaba inmerso en cuestiones editoriales de las *Siete canciones* a José Ledesma: «El texto es mío (adaptación del popular) así que los derechos (texto y música) me corresponden por entero [...]»¹²⁶.

Si nos adentramos en todos los detalles referentes a las cuestiones textuales de las *Siete canciones populares españolas*, que nunca antes han sido tratadas, comprobamos que esta afirmación del propio Falla no es aplicable completamente a todas las canciones. Es verdad que los textos «en bloque» no pertenecen a ninguna fuente concreta, pero al igual que sucedió con las fuentes melódicas, en prácticamente todas las canciones, Manuel de Falla tomó textos –bien de forma literal o realizando modificaciones– de alguna estrofa o poema ya preestablecido.

Precisamente la «Jota» no es el ejemplo de elaboración propia más adecuado de las *Siete canciones* porque en «La jota aragonesa» que encontramos en la página 81 del cancionero de José Inzenga, *Ecos de España*¹²⁷, aparecen las dos estrofas de este mismo texto casi de manera literal. A continuación reproducimos el texto de la canción de Falla y el de Inzenga y podemos comprobar las mínimas modificaciones que acontecen entre uno y otro.

¹²⁶ Carta de Manuel de Falla a José Francisco Ledesma. Granada, 14-II-1926. Original mecanografiado (copia papel carbón). AMF, sign. n° 7182-060.

¹²⁷ INZENGA, José. *Ecos de España*, *Op. cit.*, p. 81.

Inzenga

[...] Dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar
a tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.

Ya me despido de ti
de tu calle y tu ventana
y aunque tu madre no quiera
Adiós niña hasta mañana

Falla

Dicen que no nos queremos
porque no nos ven hablar;
a tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.

Ya me despido de ti,
de tu casa y tu ventana;
y aunque no quiera tu madre,
adiós, niña, hasta mañana.

El texto de la «Jota» de Falla es una copla de versos octosílabos con rima asonante en los pares. Con respecto al texto de Inzenga hizo solamente unas pequeñas modificaciones que consisten en cambiar en el verso seis la palabra «calle» que aparece en Inzenga por «casa» y el orden de las palabras en el séptimo verso: en el cancionero aparece el texto «y aunque tu madre no quiera» y Falla escribe en su canción «y aunque no quiera tu madre». La razón para realizar esta última modificación es simplemente la adaptación del verso a la línea melódica que ya había utilizado en la primera y conseguir así una prosodia correcta.

Más sentido toman las afirmaciones de Falla con las que comenzábamos este apartado en las que se otorga la autoría de los textos de las *Siete canciones*, con el texto del «Polo». En este caso, nada tiene que ver el texto que aparece en el «Polo gitano o flamenco» de Ocón –la principal fuente musical– con el de Falla. Para elaborar estos versos, no mencionados hasta ahora, posiblemente recurrió de nuevo al cancionero de Inzenga. Su uso ha quedado sobradamente demostrado en varias de las canciones y no creemos que la similitud textual que aparece entre las canciones de Inzenga y la de Falla sea coincidencia. En el primer «Canto de Granada» de este volumen encontramos dos estrofas, la primera y la tercera, muy similares al texto utilizado en el «Polo» de Falla, aunque ahora sí, sometidas a un verdadero trabajo de reelaboración:

Inzenga

Tengo una pena conmigo
que a nadie se la diré
En el fondo de mi pecho
su sepulcro labraré
[...]
Malhaya el amor, malhaya,
Y quien me le dio á entender,
Que habiendo nacido libre,
Yo mismo me cautivé.

Falla

Guardo una pena en mi pecho
que a nadie se la diré.
¡Malhaya el amor, malhaya,
y quien me lo dio a entender!

Al enfrentar ambos versos, comprobamos que Falla realizó verdaderamente una selección y una reelaboración de este texto. En él mantiene la temática y algunas palabras fundamentales de los versos de Inzenga, pero los transforma para asemejarse a la copla de un polo con una única estrofa de cuatro versos octosílabos donde riman el segundo y el cuarto y donde elimina multitud de palabras para quedarse únicamente con las que dan sentido al texto.

De todo el trabajo textual que Falla llevó a cabo en estas canciones, destaca la importancia de estos procedimientos de reelaboración textual. Aunque no tenemos noticia antes de la composición de las *Siete canciones populares españolas* de recreaciones de textos a partir de unos patrones establecidos, será un *modus operandi* que tendrá una enorme trascendencia en sus obras posteriores. En el caso de las canciones, tenemos que apuntar que esta reelaboración textual pudo deberse no sólo a que Falla fue muy estricto en la elección y creación de sus textos, sino que también necesitaría adaptar la prosodia a las exigencias del canto.

Por otra parte, la información contenida en los manuscritos, principalmente en los primeros estadios de composición del XL A2, nos muestra que Falla tuvo bastante claras las fuentes musicales con las que trabajó desde el primer momento, pero no sucedió así con las literarias¹²⁸. En los bocetos contenidos en esos manuscritos encontramos diversos textos anotados en los márgenes, algunos arreglados o conectados por el propio Falla e incluso varias melodías en las que probó distintos versos que luego debió descartar. Observamos así un verdadero proceso de búsqueda, creación y adaptación textual a los perfiles melódicos que Falla ya había seleccionado y que comenzó al rechazar la mayoría de los textos que tenían las fuentes de inspiración melódicas. Pero, ¿qué buscaba Falla con estas modificaciones? ¿Cómo debían ser los textos de estas canciones para resultar los adecuados?

Probablemente, en primer lugar Falla perseguía alejarse de la fuente de inspiración. La meticulosidad con que trabajó los textos de las canciones nos muestra su intención de crear un producto artístico más interesante en algunos casos que lo que le ofrecían los cancioneros, pero el trabajo que se desprende de sus manuscritos refleja que en muchos casos utilizó como punto de partida los versos populares. Tras este germen, está claro que tuvo la intención de perseguir textos con un fuerte sabor popular, aunque no tan simples como los que en algunas ocasiones aparecían en las fuentes musicales. Esto revela sus

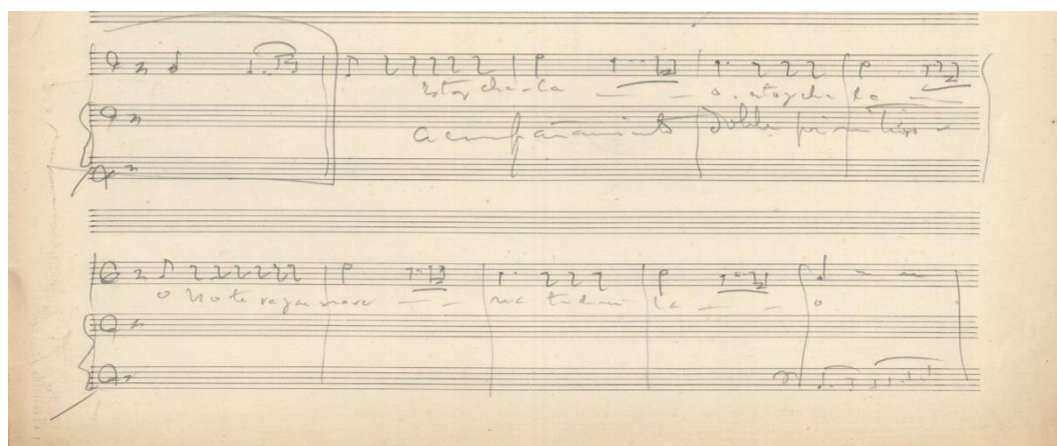
¹²⁸ A excepción de las canciones que utilizan el mismo texto de la fuente musical: «El paño moruno» y «Asturiana».

intenciones primero de alejarse de ellas y segundo de realizar unas composiciones de una elaboración artística que le llevara a adaptar esa inspiración popular a los estándares de la producción culta.

Como ejemplo de esta forma de trabajar, podemos analizar el proceso de composición y creación textual de «Seguidilla murciana». En la versión definitiva de esta canción utilizó para la primera estrofa versos de Ramón de la Cruz extraídos de un volumen que se conserva en su biblioteca¹²⁹ y para la segunda un texto hoy no localizado, probablemente de elaboración o recreación propia. Pero hasta llegar a la versión definitiva, Falla probó diversas estrofas de naturaleza desigual, como vemos en el boceto en el que transcribió un texto popular muy difundido que curiosamente aparece en las «Seguidillas murcianas» del cancionero de Isidoro Hernández, *Flores de España*:

Estoy chalao
No te vayas morena
tú de mi lao

A continuación reproducimos la línea melódica donde Falla experimenta con este texto que finalmente descarta (véase ejemplo 2). Tenemos que llamar la atención sobre la intención de utilizarlo porque estos versos ramplones, pero cargados de sentido del humor, abren la hipótesis de que Falla conociera la obra del cancionero de Isidoro Hernández y no sólo el cancionero de Inzenga, aunque a día de hoy, esta obra no se encuentra en la biblioteca personal de Falla y no podemos justificar su utilización:



Ejemplo musical 2. Manuel de Falla, manuscrito XL A2, p. 8r, *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana» con texto diferente al definitivo¹³⁰.

¹²⁹ CRUZ, Ramón de la. *Sainetes*, Op. cit. AMF, R. 3813. Este dato ya fue publicado en: CISNEROS SOLA, María Dolores. «El acompañamiento pianístico en las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla: del modelo popular trascendido a la escritura reinventada». José Antonio Gómez Rodríguez (ed.). *El piano en España entre 1830 y 1920*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 65-82.

¹³⁰ Reproducimos el manuscrito completo en el apéndice documental.

Finalmente, como hemos indicado, para la primera parte de la canción, Falla tomó la estrofa de Ramón de la Cruz cuya procedencia podemos aseverar por encontrarse en el mismo libro de *Sainetes* una hoja manuscrita en la que podemos leer «Seguidillas» y la página donde está este poema dentro de ese libro de la mano del propio Falla.

Ramón de la Cruz

Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
á el del vecino.
Arrieros *semos*,
puede que en el camino
nos encontremos

Falla

Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio,
no debe tirar piedras
al del vecino.
Arrieros *semos*;
puede que en el camino
nos encontremos

Los manuscritos nos indican que la música fue creada previamente a la elección del texto y que posiblemente Falla tuvo que buscar una seguidilla compuesta con siete versos, como la de Ramón de la Cruz, para que se adaptara al esquema melódico que había establecido. Como vemos en este ejemplo, y también lo hará en otros, tenemos que destacar que Falla no siempre escogió textos completos de una misma fuente y que en algunos casos pudo adaptar una estrofa de alguna de las canciones de determinada fuente concreta y crear él mismo otra, lo que dificulta la delimitación exacta de la fuente de inspiración y justifica que el propio Falla se declare como autor de la creación de los textos.

En esta línea nos vamos a detener en dos textos: la primera estrofa de la «Canción» y el texto de la «Nana». Como posible fuente de inspiración textual para la primera estrofa de la «Canción», indicamos un volumen que ya había servido al compositor como inspiración para recrear el contexto geográfico y festivo de *La vida breve*¹³¹. Se trata del libro de Salvador Rueda, *Granada y Sevilla, Bajo-Relieves*¹³². No existe en el volumen conservado en su biblioteca personal ninguna anotación en el poema usado para esta canción que nos confirme que esa fue la fuente empleada, pero dada su similitud, creemos que es perfectamente plausible que Falla recurriera a esta obra, ligada al costumbrismo romántico, para uno de los textos de las *Siete canciones*.

¹³¹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...*, Op. cit., p. 241.

¹³² RUEDA, Salvador. *Granada y Sevilla, Bajo-Relieves*, Op. cit.

Salvador Rueda

Por traidores tus ojos
Voy á enterrarlos,
No sabes lo que cuesta
Niña, el mirarlos.
Sobre su losa
He de escribir con besos:
"Aquí reposan."

Falla

Por traidores, tus ojos,
Voy á enterrarlos;
No sabes lo que cuesta,
"Del aire"
Niña, el mirarlos.
"Madre, a la orilla"

De igual modo sucedió con el poema seleccionado para la «Nana». En este caso, se trata de un texto popular muy conocido que aparece en diversas fuentes musicales y literarias que Falla manejó durante la composición de estas canciones. Encontramos una nana con un texto bastante similar en la página 100 del cancionero de Ocón¹³³ que Falla manejó para la composición del «Polo» y también aparece en la edición de la comedia *Las flores*¹³⁴ que Falla utilizó como fuente musical. En el caso de este volumen, el texto no está en la nana de la que debió extraer la melodía para su canción, sino en otra cantada por Consuelo de la que sólo aparece un texto impreso prácticamente igual al Falla: «Duérmete, niño duerme, / duerme, mi alma, / duérmete, lucerito / de la mañana. / Nanita, nana, / nanita, nana, / duérmete, lucerito / de la mañana».

Así, ante estas dos fuentes que Falla manejó durante la composición de sus canciones, ¿cómo sabemos cuál fue el texto elegido o tomado como referencia? Seguramente tuviera constancia de los dos y probablemente sea un ejercicio infructuoso intentar designar una opción concreta puesto que no existe ninguna anotación o dato que nos incline hacia la utilización de uno u otro. Pero lo verdaderamente importante es que se trataba de textos muy comunes en la música popular y de los que Falla no intentó huir, sino llevar a cabo su adaptación de la forma más esmerada.

Finalmente, debemos detenernos en el sentido de los textos de las *Siete canciones*. Posiblemente la definición de las letras de las canciones y la significación de las mismas tenga un interés hasta ahora nunca valorado. Falla debió de intentar dotar a todos sus elementos de sentido y al texto, como elemento artístico, otorgarle el «estatus» de

¹³³ OCÓN, Eduardo. *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares...*, *Op. cit.*, p. 100.

¹³⁴ ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. *Las flores*, *Op. cit.*, p. 79. En el apéndice documental reproducimos las páginas donde aparece la música y el texto de esta nana.

construcción alejada de la banalidad¹³⁵. Probablemente, quería dar a cada texto un trasfondo semántico en el que la metáfora apareciera como esencia de las poesías de manera que cada una de las canciones contienen un doble sentido. Así encontramos la metáfora de «El paño moruno» con la virginidad femenina; el mensaje de carácter didáctico, con facetas de crítica social propias del sainete de Ramón de la Cruz de «Seguidilla murciana»; o las metáforas elegantes del amor y el desamor de «Canción» y «Jota».

Por el contrario, no encontramos ninguna intención global por parte de Falla de crear un proyecto narrativo con un orden concreto que conecte cada una de las *Siete canciones populares españolas*. De este modo, aunque es evidente que todas ellas están dotadas de multitud de valores de sentido y de referencias culturales, no contamos con testimonios que nos permitan aseverar que estas canciones fueran estructuradas por temáticas.

1.3. *Los acompañamientos pianísticos*

El último aspecto en el que nos vamos a detener dentro de los manuscritos conservados es el de los acompañamientos pianísticos de las *Siete canciones populares españolas*. En ellos, Falla realizó el trabajo creativo más importante tanto desde el punto de vista compositivo como de la técnica pianística.

Manuel de Falla quiso en estas canciones confiar al piano un papel muy importante con una escritura en la que cada nota, indicación dinámica o agógica tiene una intención precisa. Cada canción es una propuesta independiente y diferenciada que va desde la interpretación más poética de la «Nana» o la «Asturiana» a la «sequedad» del «Polo» o la precisión rítmica de «El paño moruno» y la «Jota».

El propio Manuel de Falla dejó constancia de la importancia que otorgaba al acompañamiento de los cantos populares tres años después de la composición de las *Siete canciones* en un artículo en la revista *Música*: «El acompañamiento rítmico o armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma»¹³⁶ y esta afirmación encuentra sentido en su propio modo de trabajar aquí, que consistió en crear unos acompañamientos que nacieron de las propias melodías. Pero en ese procedimiento hay algo obviado habitualmente y es que como anunciamos con anterioridad, para su

¹³⁵ TALENS, Jenaro. «Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión». *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, 1978, pp. 17-60.

¹³⁶ FALLA, Manuel de. «Nuestra música». *Música*, I, n° 11, col. 2, junio de 1917, p. 1.

composición se sirvió, aunque reelaboró hasta hacerlos irreconocibles, de algunos elementos de los acompañamientos de esas melodías que habían realizado sus recopiladores¹³⁷. En la mayoría de las canciones, los acompañamientos de los modelos fueron reinventados, pero en algunas de ellas es evidente la asimilación en el piano de pequeñas líneas melódicas, de pedales, de esquemas y células rítmicas o incluso de una escritura pianística similar a la de las fuentes documentales en las que se inspiró.

La genialidad de Manuel de Falla estuvo en usar los elementos melódicos o rítmicos que los acompañamientos de las fuentes le proporcionaron, realizando un profundo trabajo tímbrico y sobre todo llevando a cabo un desarrollo armónico completamente distinto, pero reutilizando a veces las ideas que los recopiladores habían plasmado en sus armonizaciones.

El empleo de dichas ideas de los acompañamientos impresos puede resultar sorprendente porque supone no sólo servirse de lo auténtico de las fuentes populares, sino también de lo que han creado otros compositores o arreglistas. Aquí realmente Falla se distancia de Pedrell al tomar incluso algunos elementos creados por el autor de un cancionero, los cuales —en opinión del maestro catalán— carecían de esa «autenticidad» atribuida a la música del pueblo. En este sentido, las armonizaciones al piano de los cancioneros durante los últimos años del siglo XIX no gozaron siempre de buenas críticas entre los músicos profesionales; precisamente por presentarse como armonizaciones al piano —instrumento normalmente clasificado como uno de los más alejados del pueblo— que contenían «añadidos» creados por el propio compositor. Aunque si bien, como indicamos anteriormente, los cancioneros de la época eran valorados como trabajos de investigación, también tenían un interés comercial pues la presencia de acompañamientos pianísticos eran esenciales para la aceptación del público aficionado.

Por ejemplo, para al menos tres de las *Siete canciones* («El paño», «Seguidilla Murciana» y «Canción», aunque ya hemos comprobado que también para la fuente textual de la «Jota» y el «Polo») Manuel de Falla utilizó el cancionero de José Inzenga, *Ecos de España*¹³⁸. Esta colección tuvo un extraordinario recibimiento entre el público por utilizar fuentes de muy distinta procedencia para la elaboración de las canciones recopiladas, por la información que aporta el contacto directo con la gente en los trabajos de campo realizados y por el intercambio que en él estableció su autor con otros músicos interesados en la

¹³⁷ Planteamos por primera vez esta hipótesis en: CISNEROS SOLA, María Dolores. «El acompañamiento pianístico en las *Siete canciones populares españolas*...» *Op. cit.*, pp. 65-82.

¹³⁸ INZENZA, José. *Ecos de España*, *Op. cit.*, p. 65. AMF, R. 1007.

recuperación de lo popular¹³⁹. Pero Inzenga también recibió numerosas críticas por su cancionero, como las que escribió Pedrell sobre él en 1888, que aun valorando la labor recopiladora de esta obra, insistió en el reproche por la creación del acompañamiento al piano:

Un solo reparo haremos a la obra del maestro; que haya adornado con las galas del arte, armonizando los cantos que nacieron sin acompañamiento alguno: presentándolos sin acompañamiento y tal como el pueblo los canta, acaso, hubiera sido más serio y artístico su empeño, él mismo lo confiesa, diciendo que no hay música que pierda más en la escritura y sobre todo, en el arreglo del piano, que la popular; ¡al piano! El instrumento antipopular por excelencia, representante del arte civilizado, académico, atildado, afeminado, que raras veces conoce la espontaneidad, aunque lo parezca, que no posee aquella poderosa energía, aquella sublimidad sencilla, aquel cautivador atractivo de manifestación tan innata en el espíritu del hombre, el canto popular, *voz de los pueblos* conmovedor y consolador *sursum corda* de la humanidad.

El maestro Inzenga afirma, y esta afirmación le excusa, que procediendo de diverso modo, esto es, presentando los cantos sin el ornato de la armonía y tal como el pueblo los canta, reducía su público, pues por complacer a los eruditos y curiosos, que desgraciadamente son los menos, hubiera privado a los aficionados, que son los más, del placer de saborear el oloroso perfume de la melodía popular que sea más de su agrado. ¿Y qué falta hacen aquí los aficionados? [...]

A los eruditos les estorbará siempre el acompañamiento de piano, aunque el autor se llame el maestro Inzenga y haya escrito en su colección verdaderos pequeños poemas musicales, y haya conservado con escrupuloso y laudable respeto las figuras y los ritmos propios de todos los cantos de su preciosa colección: de sobra sabe el erudito donde ha de hallar *los adornos de una armonización más o menos complacida* según la frase del maestro Barbieri, dónde ha de buscar el músico colorista los tonos para pintar efectos locales y, más o menos vagamente, de época, en esta edad ilustrada por músicos coloristas en toda clase de manifestaciones¹⁴⁰.

A esta reflexión volvió Pedrell de nuevo tres años después en el opúsculo *Por nuestra música*¹⁴¹. En él defiende que el compositor moderno se nutra del canto popular y lo asimile, pero es tajante en cuanto a las armonizaciones con que se presentaban estas colecciones de cantos populares:

Posee España una mina musical inagotable de cantos populares de varias procedencias. [...]. Los autores, si este nombre merecen, de esa balumba de composiciones que pretenden aparecer inspiradas en nuestros cantos característicos y circulan con bastante crédito por el extranjero, gracias á los indoctos gustos de la muchedumbre y á determinadas direcciones de la moda, composiciones firmadas alguna vez no sólo por músicos extranjeros sino por músicos nacionales, no conocen absolutamente ó conocen muy mal su estructura melódica, su ritmo propio, su modalidad, que casi siempre no es el de la *gamma* actual, la *gamma* europea¹⁴².

¹³⁹ MATÍA POLO, Inmaculada. «La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)». *Musiker Music and Territory*, n° 17, pp. pp. 428-429.

¹⁴⁰ PEDRELL, Felipe. «José de Inzenga». *Ilustración Musical*, n° 3. Barcelona, Torres y Seguí Editores, 29-II-1888, p. 18.

¹⁴¹ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*, Op. cit., pp. 42-45.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 42-43.

En el caso del artículo dedicado al cancionero de José Inzenga, admitió también la maestría rítmica en la elaboración de esta colección y es precisamente en esos elementos bien valorados por Pedrell, las melodías y los ritmos, donde Falla buscó su inspiración.

En definitiva, a pesar de la consideración negativa que tenían las armonizaciones pianísticas y el fin comercial que en muchos casos perseguían esas obras, a Falla, lejos de «estorbarle» el piano, le resultó un punto de partida provechoso. Al fin y al cabo eran los acompañamientos creados por el propio investigador que tuvo contacto con el pueblo y sobre todo era un modo de proceder habitual de Manuel de Falla que en el acto creador solía utilizar algún elemento preconcebido que le sirviera como punto de partida para generar su propia idea musical; a la postre, ésta surgía a partir de la transformación en profundidad de ese material que tomaba en préstamo, tal y como ocurrirá con los acompañamientos que reutilizó.

En numerosas ocasiones, Manuel de Falla subrayó su idea de «evocar» con el piano el carácter de una canción o una región y lo llevó a cabo con los rasgos que, a nuestro juicio, son el distintivo de los acompañamientos fallianos de las *Siete canciones*: la armonía, la escritura rítmica y el tratamiento tímbrico del piano. En sus propias palabras, «El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias, constituyen lo esencial de esos cantos, y el pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las líneas puramente melódicas de sus canciones»¹⁴³. Falla extrajo, como él mismo indicó, la esencia armónica del material melódico y la enriqueció mediante un refinado acompañamiento, rítmicamente muy elaborado. Del mismo modo, realizó un tratamiento tímbrico del piano muy minucioso que le llevó mucho más allá por ejemplo de la evocación explícita de las sonoridades de la guitarra para emplear fórmulas melódicas y rítmicas propias de este instrumento. Para hacerlo, utilizó varios tipos de relaciones con los acompañamientos pianísticos de las fuentes de inspiración sobre las que trabajó¹⁴⁴, dando lugar a tres tipos de relación, al igual que ocurría con las melodías de las canciones, que el profesor Yvan Nommick clasificó en torno a tres categorías atendiendo a la originalidad de las mismas y su relación con la fuente:

- Canciones cuyo acompañamiento no tienen ningún elemento de ninguna fuente concreta: «Nana».

¹⁴³ FALLA, Manuel. «Nuestra música», *Op. cit.*, p. 1.

¹⁴⁴ Para realizar esta clasificación, tomamos como referencia la establecida por el profesor Yvan Nommick, citada anteriormente que divide los tratamientos melódicos de Falla en estas canciones. En: NOMMICK, Yvan. «El influjo de Felipe Pedrell...», *Op. cit.*, p. 294.

- Canciones en las que Falla reinventa el acompañamiento pianístico a partir de los acompañamientos de los cancioneros: «El paño moruno», «Seguidilla», «Asturiana» y «Jota».
- Canciones cuya escritura pianística es parecida a la fuente de inspiración: «Polo» y «Canción».

La diferencia entre la segunda categoría y la tercera es que en el segundo grupo, Falla tomó para el piano algunos elementos concretos de las fuentes de inspiración: pequeños perfiles melódicos, estructuras rítmico-melódicas o algunos tipos de acordes. Por el contrario, en la tercera categoría encontramos una imitación de la escritura pianística de las fuentes de inspiración, sin poder localizar elementos concretos que Falla pudiera reescribir. A continuación repasamos los acompañamientos pianísticos de cada canción en estas categorías establecidas, destacando los elementos más interesantes desde el punto de vista compositivo.

1.3.1. La «Nana»: la creación de un acompañamiento ex novo

Como punto de partida, nos interesa señalar que no era la primera vez que Falla acudía al género de la nana. La profesora Elena Torres señala que Falla hizo varios estudios sobre nanas durante el proceso creativo de *La vida breve*, anotando tres canciones de cuna. Ninguna de ellas la citó literalmente en esta ópera, pero le debió de servir de impregnación en su estilo popular¹⁴⁵, lo que pudo repercutir de algún modo en la creación de esta canción.

Como hemos indicado anteriormente, la fuente melódica de inspiración para la «Nana» fue el volumen de la segunda edición de la comedia en tres actos *Las flores*¹⁴⁶, de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, conservado en la biblioteca personal de Falla. Esta canción es la única cuyo acompañamiento pianístico no tiene una fuente de inspiración de referencia. A pesar del origen popular de esta melodía y la diversidad de cancioneros en que aparece, prácticamente en ninguno la encontramos armonizada. Probablemente por ello, en esta canción popular, tradicionalmente cantada *a cappella*, Falla no quiso romper con el acompañamiento su carácter, ni interrumpir la voz; para ello creó una atmósfera estática a través de una escritura pianística que únicamente utiliza un diseño

¹⁴⁵ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...*, *Op. cit.*, p. 179.

¹⁴⁶ ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. *Las flores*, *Op. cit.*, p. 81.

rítmico sincopado entre las dos voces del acompañamiento: en la mano derecha cuatro corcheas con movimiento descendente y en la izquierda la nota pedal *mi* a la que superpone un motivo que imita al de la mano derecha.

Para la melodía, Falla cambió el compás de 6/8 de la fuente de inspiración por un 2/4, pero mantuvo la misma figuración de la melodía mediante tresillos. Así, sobrepuso la voz con subdivisión ternaria al acompañamiento que tiene subdivisión binaria; libertad de la melodía frente al *ostinato* del acompañamiento. La inmovilidad rítmica también se vio reforzada durante la canción por una falta de movimientos bruscos en la armonía: toda la canción está en modo andaluz de *mi*, con una pedal de tónica modal y su quinta. Dentro de esta doble pedal *mi-si*, Falla añadió la séptima al acorde tríada del centro modal *mi*, o construyó otros acordes de séptima, y debido a la sincopación de las dos líneas del piano se generan unas disonancias muy interesantes entre ambos planos.

Los movimientos del acompañamiento, con sentido descendente, son el desarrollo melódico de acordes y apoyaturas que se van sucediendo y creando distintas armonías. La singularidad del acompañamiento de esta canción consiste en que Falla tomó los elementos de la melodía para construirlo. Si nos detenemos en la estructura modal de la melodía y sus reposos melódicos¹⁴⁷, observamos que la génesis del acompañamiento está en los principales descansos melódicos: *si-la-sol-mi*:



Ejemplo musical 3a. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Nana», esquema melódico realizado por Pedro González Casado¹⁴⁸.

Ejemplo musical 3b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Nana» cc. 1-4.

¹⁴⁷ Podemos encontrar un trabajo analítico detallado de esta canción del que hemos tomado el ejemplo musical 1 en: GONZÁLEZ CASADO, Pedro «La nana y las *Siete canciones populares españolas*...», *Op. cit.*, pp. 477-512.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 486.

Así, y recordamos los procedimientos pedrellianos de extracción de notas base de un perfil melódico como procedimiento previo para su armonización, para construir el acompañamiento, Falla se limitó a tomar las notas de reposo de la melodía y utilizarlas en el piano. El resultado es de la mayor simpleza e interés porque consiste únicamente en una estructura modal que incluye los principales grados (*mi-la-si*), coloreada con distintas notas añadidas.

1.3.2. Reinención del acompañamiento pianístico

Varias fueron las canciones en las que Falla compuso sus acompañamientos pianísticos reinventando diversos elementos tomados de alguna fuente de inspiración impresa. Dentro de este procedimiento, encontramos maneras de trabajo muy dispares: la utilización de estructuras melódico-rítmicas de la fuente en «El paño moruno» o «Seguidilla Murciana»; la toma de elementos armónicos que son transformados, como hace en «Asturiana»; o la reinención total del piano que prácticamente no llega a conservar ninguna relación con la fuente de inspiración, como sucede con la «Jota».

Con «El paño moruno» y «Seguidilla Murciana», Falla siguió una forma de trabajo muy similar en su composición que consistió en una desviación paulatina del piano desde la fuente original hasta el acompañamiento definitivo. Es decir, en las primeras versiones de estas canciones, Falla reprodujo casi literalmente algunas secciones, melodías y ritmos de los cancioneros, pero conforme fue trabajando, transformó esos elementos e incluso los eliminó.

«El paño moruno»

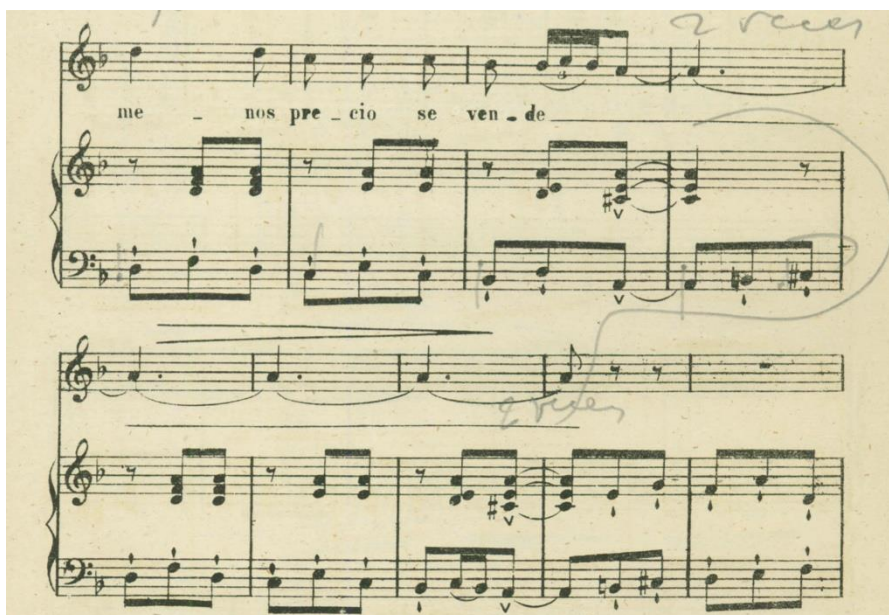
«El paño moruno» es la canción cuyo acompañamiento pianístico incluye una reelaboración más clara de una fuente de inspiración. Como hemos podido comprobar, fueron muchos los cancioneros recopilados a finales del siglo XIX que recogieron esta melodía con una versión muy similar. De ellos, Manuel de Falla utilizó un ejemplar del cancionero *Ecos de España*¹⁴⁹ que se encuentra en su biblioteca personal y del que como

¹⁴⁹ INZENG, José. *Ecos de España*, Op. cit., p. 65. Contiene anotaciones autógrafas de Falla.

indicó Michael Christoforidis¹⁵⁰, tomó la melodía y diversos diseños del acompañamiento pianístico. Pero el interés de esta armonización está en el material rítmico-melódico que empleó del acompañamiento y las modificaciones a través de las cuales lo volvió prácticamente irreconocible.

La partitura del cancionero de Inzenga de su biblioteca personal está muy anotada, con indicaciones manuscritas hechas principalmente sobre el acompañamiento, lo que demuestra que durante el proceso compositivo de las canciones, Falla trabajó y analizó minuciosamente la parte de piano realizada por Inzenga.

Lo primero que hizo Falla en el citado cancionero de Inzenga fue eliminar su comienzo que consistía en varios acordes que alternaban tónica y dominante. Seguidamente, utilizó la fuente para articular la canción, como muestran las siguientes anotaciones que escribió en «El paño»: la indicación «dos veces» que hizo sobre la segunda semifrase de Inzenga se refiere a la construcción de la introducción e interludio pianístico repitiendo dos veces esa misma frase en el piano, como observamos en la siguiente ilustración:



Ejemplo musical 4. José Inzenga, *Ecos de España*, fragmento de «El paño», cc. 1-4.

Esta anotación es esencial para la estructura de la canción. Como Nicolas Meeùs¹⁵¹ especificó en su análisis de la transformación que sufre «El paño moruno» de Falla a partir

¹⁵⁰ CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla's *Siete canciones...*», *Op. cit.*, p. 220.

¹⁵¹ MEEÛS, Nicolas. «Techniques de l'emprunt au répertoire traditionnel...», *Op. cit.*, pp. 339-348.

de «El paño» de José Inzenga, Falla repitió dos veces cada uno de los versos octosílabos con lo que aumentó las dimensiones de cada parte y consiguió un mayor equilibrio entre los textos. Mantuvo el esquema A-A' de la canción de Inzenga, antecedido por una introducción y concluido por una coda, pero cambió la situación de los versos con respecto a la melodía del cancionero. Repitió dos veces cada verso y así utilizó la misma melodía que en la fuente, pero desplazando el texto y reservando la línea en el bajo del piano solo para la introducción y el interludio.

En la introducción pianística de «El paño moruno» encontramos el ejemplo más claro de reinención del piano. Para ella, Falla utilizó la melodía del interludio pianístico¹⁵² de Inzenga¹⁵³ y partiendo de éste reelaboró una introducción, un interludio y una coda que articularán la canción, pero transformando completamente su escritura de varias maneras: rítmicamente lo consiguió en los cuatro primeros compases al insertar dos semicorcheas en la segunda parte del compás y tímbricamente, añadió en esos mismos compases una especie de nota pedal que percute la segunda parte del compás y desestabiliza el ritmo ternario.

Gracias a los manuscritos conservados, tenemos constancia de ese proceso de transformación: en el primer boceto (página 1 del manuscrito XL A2) Falla reescribió casi literalmente el acompañamiento de Inzenga e incluso en el siguiente (página 3 del mismo manuscrito) reprodujo el final melódico ascendente del interludio contenido en el cancionero, que en la versión final eliminó. No es hasta la página 6 del mismo manuscrito cuando aplicó estos procedimientos cuya evolución podemos observar en los siguientes ejemplos musicales:



Ejemplo musical 5a. José Inzenga, *Ecos de España*, «El paño», cc. 20-23.

¹⁵² Que se encuentra entre los cc. 24-32 de la canción «El paño».

¹⁵³ A la que añadió un extraordinario contracanto en la mano derecha en los siguientes cuatro compases tomado de la respuesta pianística de Inzenga.



Ejemplo musical 5b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «El paño moruno», cc. 1-4.

Ambos ejemplos tienen un diseño melódico similar, pero una armadura diferente que Falla usó para poder moverse en la ambigüedad modal-tonal durante toda la canción. En esta introducción, en vez de utilizar *re* menor como Inzenga, puso dos sostenidos en la armadura y empleó el modo de *la* andaluz (compases 1-8) y de *fa* # andaluz (a partir del compás 9)¹⁵⁴. Y posteriormente, uno de los ejemplos más claros de la ambigüedad modal-tonal lo encontramos en la primera parte (A) en la que utiliza la dualidad tonal para el primer verso (*si* menor) y modal para su repetición (*fa* # andaluz). Son armonizaciones distintas para un material melódico emparentado.

En definitiva, la armonización de «El paño» de Inzenga tiene un acompañamiento que coincide con las descripciones del acompañamiento popular típico de esta canción. José Verdú resume los rasgos del acompañamiento de este canto popular en su *Cancionero popular de la región de Murcia*:

La acentuación marcadísima que se imprime a la última nota del cuarto compás de cada miembro de frase, y la anticipación de la nota o acorde con que empieza el compás siguiente. En todo el canto se observa el ritmo característico del punteado del período que toca sólo la guitarra. Al empezar la tonada cesa el punteado y la guitarra acompaña marcando mucho la segunda parte de cada compás¹⁵⁵.

Creemos que precisamente esos recursos guitarrísticos son los que Falla persiguió en el piano. Para ello, en primer lugar aplicó el arpegiado al diseño de acordes tomado del cancionero trabajado para la composición de esta canción, pero además, combinó dos modos de imitación de la guitarra en estos acompañamientos: el punteo y el rasgueo. El punteo guitarrístico ya comprobamos que es imitado por el piano desde la introducción y el rasgueo lo utilizó principalmente mediante acordes arpegiados.

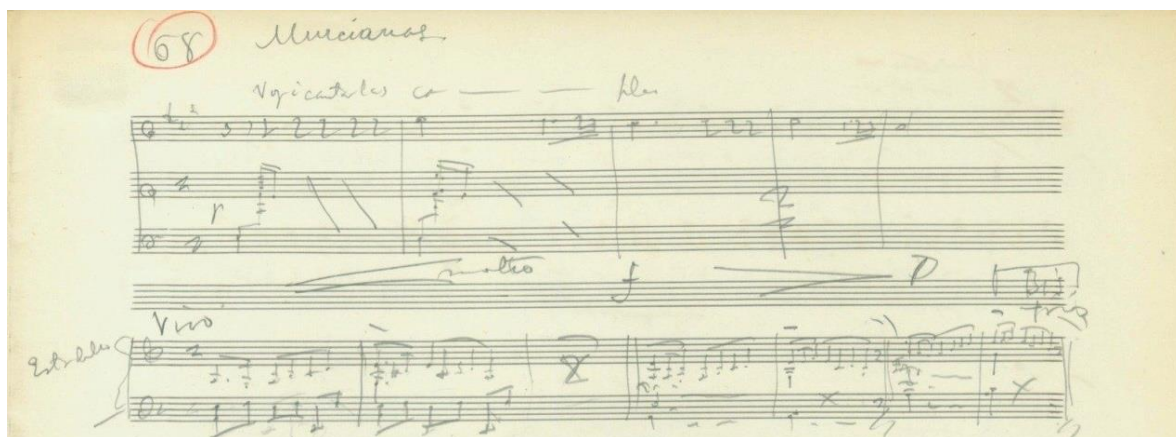
¹⁵⁴ En el interludio pianístico y en la coda también utilizará *fa* # andaluz, sirviendo para articular toda la canción.

¹⁵⁵ VERDÚ, José. *Cancionero popular de la región de Murcia: colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo recopilados, transcritos y armonizados por José Verdú*. Murcia, R.A. de Bellas A. Santa María de Arrixaca, 2001 (1ª ed. de 1906), p. 34.

Felipe Pedrell definió al canto popular *Paño*, típico de la región de Murcia, en el *Diccionario Técnico de la Música* como «Graciosa cantinela murciana de carácter muy típico en compás de 3/8. Se acompaña con guitarra en género punteado. [...]»¹⁵⁶. Con estas transformaciones, Manuel de Falla imitó la escritura guitarrística y al igual que el cancionero, buscó el carácter del acompañamiento al que hace alusión Pedrell. Además fue más allá, enriqueciéndolo, mostrándolo más ágil que el simple punteado de la canción de Inzenga y proponiendo una armonización diferente para esas melodías emparentadas, con mayor riqueza y variedad tonal-modal.

«Seguidilla murciana»

Como sucedió en «El paño moruno», en la segunda de las *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», Falla tuvo también la intención de emplear elementos de las fuentes de las que extrajo la melodía¹⁵⁷. En el primer manuscrito –XL A 2, p. 1– que muestra un piano muy cercano a la fuente, Falla reescribió la introducción pianística de Inzenga en los interludios y esbozó un acompañamiento con un esquema rítmico de corchea y dos semicorcheas:



Ejemplo musical 6. Manuel de Falla, manuscrito XL A2, p. 1,
Siete canciones populares españolas, «Seguidilla murciana».

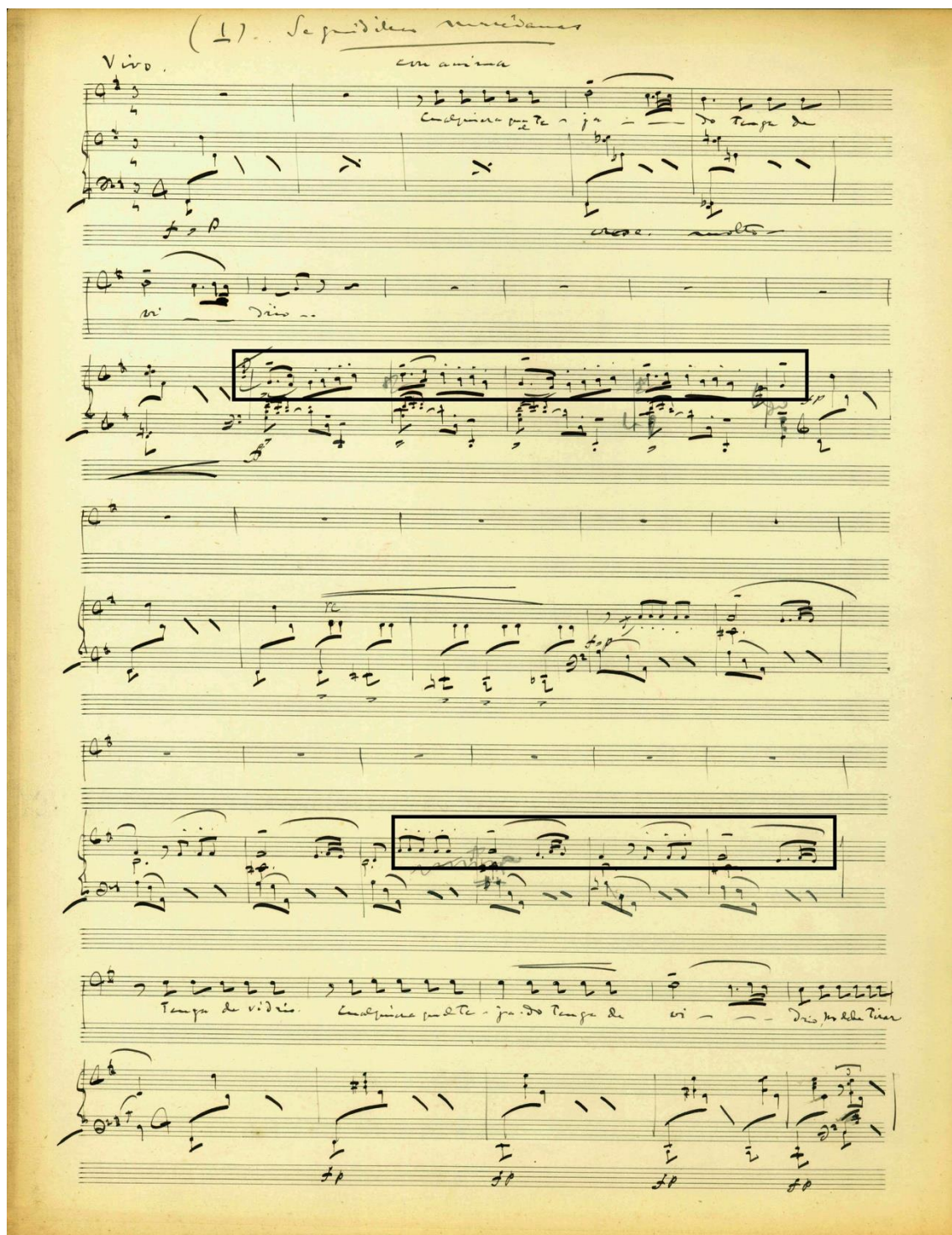
¹⁵⁶ PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música*. Año VII, n° 145, 30 de enero de 1894, p. 347.

¹⁵⁷ En este caso es la armonización «Las torrás» subtitulada «Seguidillas murcianas» del cancionero de José Inzenga, *Ecos de España*, Op. cit., p. 68, cuya página anotó el propio Falla en su manuscrito XL A2, p. 1. Recordemos que posiblemente también debió de manejar el cancionero de Isidoro Hernández, *Flores de España*, Op. cit., que contiene una introducción pianística melódicamente parecida a la de Inzenga y cuyo texto Falla apuntó en uno de sus manuscritos.

En los siguientes manuscritos (XL A2 p. 7 y p. 11) utilizó ya en el acompañamiento la fórmula de tresillos de corchea como *ostinato* rítmico que permanece en la versión editada, pero mantuvo el interludio pianístico tomado del cancionero de Inzenga¹⁵⁸. Y el último, XL A3¹⁵⁹ —que como hemos indicado no tiene la apariencia de borrador— muestra el interludio pianístico que vuelve a empezar con una reescritura de la introducción de Inzenga, lo que nos da idea de que debió de prescindir de ese interludio en el último momento del proceso compositivo. Este manuscrito comienza con dos compases de introducción similares a la versión definitiva, pero tras la primera aparición de la voz con el texto «Cualquiera que el tejado tenga de vidrio», encontramos un extenso interludio pianístico conformado por dos materiales: el primero es la reescritura de la introducción pianística de Inzenga aunque con algunas diferencias en las células rítmicas (en este caso corchea con puntillo-semicorchea y cuatro corcheas en cada compás y no el pulso constante de corcheas con puntillo y semicorcheas de Inzenga); y el segundo es la melodía que ya ha cantado la voz al comienzo de la canción. En el siguiente ejemplo musical reproducimos este documento en el que hemos marcado mediante recuadros los elementos empleados por Falla:

¹⁵⁸ Hemos resumido toda la evolución del acompañamiento pianístico y la introducción e interludio en el cuadro del apartado 1.1. de esta segunda sección.

¹⁵⁹ Este manuscrito se encuentra transcrito y publicado en: FALLA, Manuel de. *Siete canciones populares españolas*, *Op. cit.*, p. 63.



Ejemplo musical 7. Manuel de Falla, manuscrito XL A3, p. 1,
Siete canciones populares españolas, «Seguidilla murciana».

Estos manuscritos, y finalmente la eliminación de este material, nos demuestran la intención de Falla de alejarse en su acompañamiento de la fuente original. Finalmente, en esta canción sólo mantuvo el compás ternario y la tonalidad de Inzenga. El acompañamiento de la versión que se editó, como vemos en el siguiente ejemplo musical,

está compuesto por un *ostinato* rítmico de tresillos de corchea que recuerda al punteado de la guitarra y que actúa como soporte armónico. No queda rastro del interludio o *ritornello* tomado de Inzenga que Falla había utilizado en todos los bocetos de esta canción:

Allegro spiritoso (♩. = 60) *f con grazia*

Cual-que - ra que el te -

ja do Ten - ga de vi - - drio.

cresc. *molto* *ff* *p*

sordina sola

Ejemplo musical 8. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», cc. 1-7.

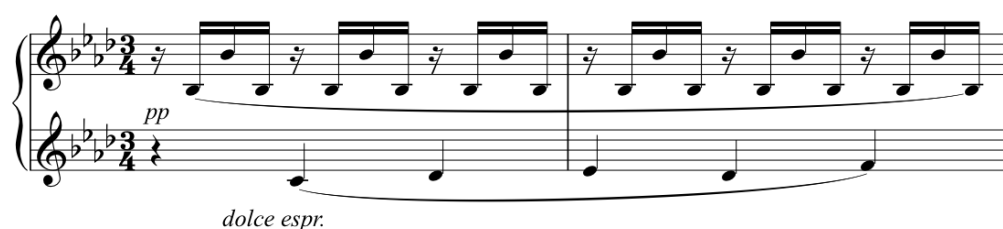
Por otro lado, incorporó a este esquema rítmico de tresillos de corchea un acompañamiento de subdivisión ternaria y la línea melódica en subdivisión binaria. Este singular tratamiento aumenta aún más su interés con una superposición doble a partir del compás 15 con corcheas en la mano izquierda y tresillos en la derecha. Una vez más, pues, Falla parte de una fuente prefijada, pero finalmente renovó hasta en sus cimientos ese material original.

«Asturiana»

La tercera de las canciones construida a partir de una reinención del acompañamiento pianístico de una fuente impresa es «Asturiana». Aunque la melodía y el texto de esta canción son similares a una melodía popular asturiana que aparece armonizada en multitud de cancioneros publicados en esta región entre finales del siglo

XIX y el primer tercio del XX¹⁶⁰, como hemos mostrado en la tabla número 2 de la sección primera, todo apunta a que Falla tomó como fuente la melodía 96 que aparece en las recopiladas por José Hurtado en el volumen *100 cantos populares asturianos*¹⁶¹.

El acompañamiento de esta canción está construido a partir de la célula formada por un silencio de semicorchea y tres semicorcheas en octavas, una figuración que Falla empleó para diseñar su *ostinato*, como vemos en el siguiente ejemplo musical:



Ejemplo musical 9. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Asturiana», cc. 1-2.

El equilibrio en el piano lo encontró Falla en esta canción al mezclar esas semicorcheas que crean un *ostinato* en la mano derecha con las notas largas en la mano izquierda. Además, en la introducción pianística la mano izquierda del piano expone la melodía que luego cantará la voz. Toda esta introducción está marcada por el *ostinato* sobre la nota *si* bemol. Junto a él, en la mano derecha —que transmite inmovilidad y a la misma altura, impidiéndonos diferenciar claramente dos planos— Falla insertó la frase melódica que luego retomará la voz.

A priori, podríamos pensar que Falla no tomó absolutamente nada del acompañamiento que había escrito Hurtado para esta canción. Pero si hacemos un estudio detallado de ella, comprobamos que existe un elemento esencial en «Asturiana» que encontramos en la fuente inspiración. Hurtado armonizó la melodía utilizando numerosas notas pedales que dan la sensación de inmovilidad y a nuestro juicio, ese es el recurso más importante en la canción de Falla. En los siguientes ejemplos musicales podemos observar

¹⁶⁰ MARTÍNEZ GARAZ, Gabriel. *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*. Oviedo, Instituto de Estudios Riojanos, 1989. Contiene: NUEVO Y MIRANDA, Rufino. *Todo por Asturias: 1er. y 2º caprichos pot-pourristicos sobre cantos populares de Asturias*; SÁENZ, Víctor. *Tercer pot-pourri de cantos asturianos*; HURTADO, José. *Cien cantos populares asturianos*; GONZÁLEZ DEL VALLE, Anselmo. *Veinte melodías asturianas para piano*; MAYA, Fidel y LAVANDERA, Francisco. *Alma asturiana*; FERNÁNDEZ, Balomero. *Canciones asturianas*; FRESNO, Manuel de. *Canciones populares de Asturias*; VÁZQUEZ DEL FRESNO, Luis. *Siete canciones*.

¹⁶¹ HURTADO, José. *100 cantos populares asturianos*, Op. cit., p. 77.

estas notas pedales, algunas a base de quintas sin tercera –tan importantes en la armonización y presentes en la canción de Hurtado–:

Ejemplo musical 10a. José Hurtado, *100 cantos populares asturianos*, n° 96, cc. 1-5.

Ejemplo musical 10b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Asturiana», cc. 16-18.

Falla intentó imitar la sensación de evocación y estatismo creada por Hurtado, que Pedrell llamaba «los cantos melancólicos de montañas adentro». Probablemente en este sentido, Michael Christoforidis ha encontrado reminiscencias de pasajes de la «Montañesa» de las *Cuatro piezas españolas* para piano¹⁶² y es que en ambas ocasiones Falla se acercó a las sonoridades del norte de España como indica Miguel Manzano «creando un recinto sonoro sobrio, pero muy evocador, para melodías que destacan por la austeridad y la serena nostalgia»¹⁶³.

¹⁶² CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*...», *Op. cit.*, p. 220.

¹⁶³ MANZANO, Miguel. «Arquetipos hispanos melódicos y rítmicos en la obra de Manuel de Falla». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*, *Op. cit.*, p. 398.

«Jota»

A lo largo de su trayectoria, Falla recurrió en varias ocasiones a la composición de la jota. La primera vez fue en la «Aragonesa» de las *Cuatro piezas españolas* para piano, donde tomó un tema de jota de invención propia, pero mantuvo la estructura convencional de esta danza popular. La segunda ocasión fue en la canción de las *Siete canciones populares españolas* que nos ocupa, y por último también insertó este tema de jota en *El sombrero de tres picos*. Según Miguel Manzano, en los tres casos Falla recurrió a la variante de la jota denominada *aragonesa*. Y coincidimos con el etnomusicólogo en que Falla empleó la sucesión de los dos acordes que forman la base armónica de la jota, pero con un revestimiento sonoro especial: «Además de llevar el sistema a diferentes alturas por medio de inspiradas modulaciones y sabios contrapuntos en los que se entreteje el tema del estribillo con el de la estrofa, la armonía aparece manchada con apoyaturas sin resolución y otras disonancias que renuevan la referencia sonora tónica»¹⁶⁴. De cualquier forma, tenemos que reseñar que Falla debió de sentir especial interés por esta danza popular y su incorporación en las creaciones musicales desde época temprana. Este se refleja por ejemplo en una partitura titulada *La jota aragonesa* conservada en el Archivo Manuel de Falla, que es una transcripción de Camile Saint-Saëns adquirida por Falla en Cádiz¹⁶⁵.

En cuanto al rastreo de las fuentes populares que sirvieron a Falla de inspiración para esta canción, es quizá de las *Siete canciones* la más compleja por el profundo trabajo que hay en ella de reelaboración tanto de la melodía como del acompañamiento pianístico. Como hemos indicado, Manuel García Matos señaló que «Este canto era muy posiblemente recreación de otro popular. Nos son conocidos estilos de jota con frases idénticas a algunas de las que presenta Falla» y señala como posible fuente documental la *Gran colección de jotas o cantos aragoneses* de José María Alvira¹⁶⁶. Pero aunque la melodía de Alvira puede parecer relativamente cercana a la canción de Falla, investigadores como Miguel Manzano creen que la coincidencia en algunos puntos entre la jota de Alvira y la de Falla es muy débil¹⁶⁷. Además, entre la bibliografía con la que Falla pudo contar en París en ese momento no tenemos ningún indicio de la presencia del cancionero de Alvira y parece más lógico relacionar algunos arranques melódicos, algunos rasgos del acompañamiento

¹⁶⁴ MANZANO, Miguel. «Arquetipos hispanos melódicos y rítmicos en la obra de Manuel de Falla», *Op. cit.*, pp. 398-399.

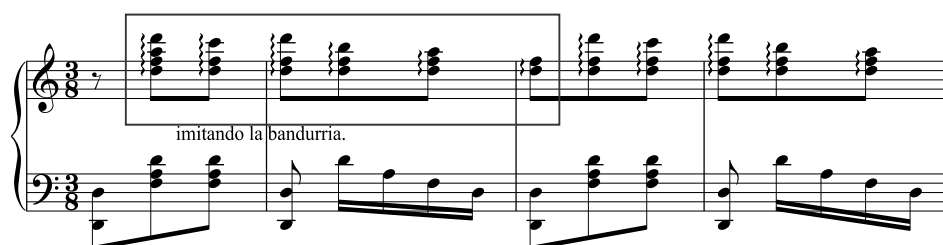
¹⁶⁵ SAINT-SAËNS, Camile (transcripción de). *La jota aragonesa*. Paris, Durand, [s.a.]. AMF, R. 1010. Contiene sello de la casa Manuel Quirell.

¹⁶⁶ ALVIRA, José María. *Gran colección de jotas o cantos aragoneses*, *Op. cit.*, p. 20.

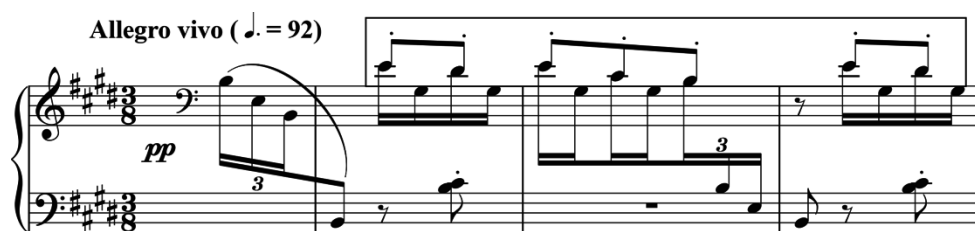
¹⁶⁷ MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid, Alpuerto, 1995, p. 432.

mostrados en los manuscritos y el texto con «La jota aragonesa» que aparece en el cancionero de José Inzenga, *Ecos de España*¹⁶⁸.

En el caso de su acompañamiento, al igual que sucede con el perfil melódico, quizá sea el más difícil de situar con respecto a la fuente de inspiración, porque si bien podríamos señalar algunos elementos tomados del cancionero de Inzenga, están tan reelaborados que su conexión queda muy desdibujada. Para rastrearlos tenemos que acudir al proceso compositivo y ver cómo Falla tuvo la intención de utilizar algunos compases del acompañamiento de Inzenga. Como ejemplo de éstos, Michael Christoforidis¹⁶⁹ señala el que consideramos el más importante: la parte central del cancionero (imitando la bandurria) de donde podría tomar Falla el comienzo de la introducción pianística:



Ejemplo musical 11a. José Inzenga, *Ecos de España*, «La jota aragonesa», cc. 101-104.



Ejemplo musical 11b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Jota», cc. 1-3.

Además, tenemos que señalar que la poca presencia de esta canción en los manuscritos conservados dificulta el rastreo de fuentes. Junto a la versión definitiva sólo aparece en el XL A2 una versión completa con algunos cambios; entre los más importantes una versión de esta introducción aún más similar al cancionero de Inzenga que la que usa Falla en la final.

¹⁶⁸ INZENZA, José. *Ecos de España*, Op. cit., p. 81.

¹⁶⁹ CHRISTOFORIDIS, M. «Manuel de Falla's *Siete canciones...*», Op. cit., pp. 223-224.

1.3.3. *Escritura pianística cercana a la fuente de inspiración*

«Canción»

Hemos señalado dos piezas cuyo acompañamiento pianístico tiene una escritura bastante similar a la fuente de inspiración. La primera es la «Canción», cuyo piano está muy influenciado por el «Canto de Granada», contenido en el cancionero de José Inzenga¹⁷⁰ del que extrae la melodía. La escritura pianística de ambas obras es muy cercana: comparten un diseño rítmico parecido a un balanceo dentro del compás ternario, pero que Falla enriqueció en la mano izquierda dividiendo la negra de la primera parte de Inzenga en cuatro semicorcheas y en la mano derecha cambiando las dos corcheas por una negra que percute la fracción débil de la subdivisión ternaria, como mostramos en los siguientes ejemplos:



Ejemplo musical 12a. Inzenga, *Ecos de España*, «Canto de Granada», cc. 1-2.



Ejemplo musical 12b. Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Canción», cc. 1-2.

También ambas canciones comparten un cierto parecido armónico. Las dos están en *sol* mayor y utilizan acordes que mantienen relaciones parecidas con la melodía, pero armónicamente Falla enriqueció mediante notas añadidas los acordes del acompañamiento.

¹⁷⁰ INZENGA, José. *Ecos de España*, *Op. cit.*, p. 116.

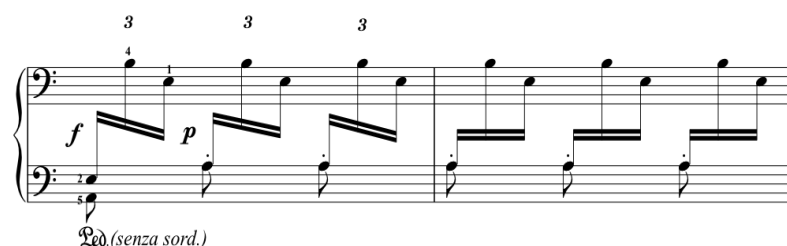
«Polo»

La segunda canción que mantiene una importante similitud con su fuente de inspiración es el «Polo»¹⁷¹. El pianismo de esta canción tiene su antecedente, si nos referimos al carácter, en la «Andalza», la última de las *Cuatro piezas españolas*¹⁷².

Habitualmente se ha dicho que Falla en esta canción emula a la guitarra. Pero consideramos que en ella traspasó la imitación de su sonoridad para utilizar los procedimientos mismos de la escritura de este instrumento como por ejemplo el uso de acordes por cuartas que se corresponden con las cuerdas al aire de la guitarra¹⁷³. Entre esos procedimientos, Falla se sirvió principalmente de dos diseños para el piano del «Polo»: la repetición de notas en el piano apoyadas en acordes por cuartas en la introducción e interludios pianísticos y la figuración de tresillos cuando la voz está cantando. En los siguientes ejemplos musicales mostramos ambos procedimientos:



Ejemplo musical 13a. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Polo», cc. 25-26.



Ejemplo musical 13b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Polo», cc. 33-34.

La partitura de Ocón que debió de utilizar Falla contiene una versión de un polo gitano para piano, guitarra y voz. Así, Falla contaba con la propia partitura de guitarra y si comparamos ambas escrituras, comprobamos que los dos elementos del piano de Falla están claramente inspirados en el acompañamiento guitarrístico de este «Polo flamenco» de

¹⁷¹ OCÓN, Eduardo. *Cantos españoles...*, Op. cit., p. 92.

¹⁷² Encontramos un estudio de Manuel de Falla y la guitarra flamenca en: CHRISTOFORIDIS, Michael. «Manuel de Falla y la guitarra flamenca». *La caña: revista de flamenco*, nº 4, 1993, pp. 40-44.

¹⁷³ Desde la sexta cuerda: *mi-la-re-sol*.

Ocón. El primero, esa repetición de notas, aparece en el punteado en las cuerdas, como un trémolo en el que se mantiene la sonoridad de una nota percutiéndola de forma continuada; el segundo es la figuración de tresillos rápidos en la guitarra, que reproducimos en el ejemplo musical siguiente:

The musical score is written for voice, guitar, and piano. The voice part is on a single staff with lyrics in Spanish. The guitar part is on a single staff and features rapid triplets of eighth notes. The piano part is on a grand staff (treble and bass clef) and features a steady eighth-note accompaniment. The tempo is 3/4.

Ejemplo musical 14. Eduardo Ocón. «Polo gitano o flamenco», *Cantos españoles...*, guitarra, voz y piano, p. 94.

Para comprobar su paralelismo en Falla, tomamos la segunda entrada de la voz que Falla escribió sobre un diseño de las mismas características basado en la articulación de tresillos. Es muy importante subrayar cómo Falla creó su escritura en este caso: convirtió al piano en una única melodía distribuida entre las dos manos. Realmente está transformando la escritura del cancionero, en este caso de guitarra, al piano.

con fuoco

Guar - do_u -
Dans mon

na
coeur

sciolto 3 3 3

Ped. (senza sord.)

Ejemplo musical 15. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Polo», cc. 25-26.

Aquí no se trata de coger elementos aislados de la fuente y reescribirlos, sino que directamente Falla imitó el mismo tipo de escritura para el acompañamiento que el «Polo» de Eduardo Ocón. La similitud entre Ocón y Falla está en la propia búsqueda de dos procedimientos guitarrísticos: las falsetas y las cuerdas al aire.

La descripción paralela que hemos realizado de las *Siete canciones* y de sus fuentes de inspiración nos permite observar que en el piano reside la verdadera novedad de estas obras. Por una parte Falla supo emplear un lenguaje armónico que siguió sutilmente los giros modales-tonales de las melodías, pero fue más allá y elaboró esquemas rítmicos que también nacen de los ritmos populares y que llegan a crear un sutil juego percusivo en el piano; éste, como hemos comprobado en multitud de ocasiones, más que imitación de la guitarra, llegó a impregnarse de la esencia tímbrica de este instrumento consiguiendo trasvasar los habituales acompañamientos creados hasta el momento en la canción española.

Pero también, como hemos comprobado, Falla compuso estas obras a partir de las armonizaciones tradicionales y de elementos ya preestablecidos. Aquí no sólo se inspiró en lo estrictamente genuino del pueblo, sino que también recreó las ideas de lo que anteriormente habían hecho Inzenga, Ocón o Hurtado. Esta postura es muy coherente si asumimos que una vez que se incluye música popular más o menos veraz o auténtica en la

música culta, este producto se transforma en algo completamente distinto, de gran refinamiento y muy alejado de su origen.

Por tanto, los acompañamientos de las *Siete canciones* responden así a dos de las características del modo de componer falliano: el análisis minucioso de materiales musicales y su uso como punto de partida para generar sus ideas musicales que somete a un trabajo profundo de transformación.

2. Forma y armonía en las *Siete canciones populares españolas*

2.1. La forma de las canciones

La forma de cada una de las *Siete canciones populares españolas* es bastante similar porque todas están condicionadas por los tipos de estrofas utilizadas y por las canciones populares en las que Falla se inspiró.

El esquema métrico de cada una de las *Siete canciones* se corresponde con las estrofas más frecuentes de la literatura popular como por ejemplo la copla¹⁷⁴ de octosílabos con rima en los versos pares de «El paño moruno» o la seguidilla de «Seguidilla murciana». Para determinar su forma, encontramos que casi todas las canciones se basan en la tradicional estructura bipartita propia de las canciones populares, articulada por interludios, introducciones y codas pianísticas. Pero como consideración importante, tenemos que destacar que empleó principalmente la forma estrófica de manera modificada porque huyó en este tipo de estructura de la simple repetición de la música en cada una de las partes, utilizándola únicamente en la «Seguidilla murciana». Para las demás, compuso una segunda parte con un acompañamiento distinto cuyos cambios fueron esencialmente armónicos con respecto a la primera parte. Estas transformaciones habituales en la segunda parte de cada canción que hemos optado por indicarlas como A', es un nuevo gesto de estructura enraizada en lo popular, pero reelaborada de acuerdo con las prácticas propias de la tradición culta. A continuación elaboramos un cuadro con la estructura formal de cada una de las canciones e integramos también la distribución textual de cada parte por compases, así como las principales consideraciones armónicas que las definen.

La estructura de la primera de las canciones, «El paño moruno», viene condicionada por el texto y el esquema melódico de la canción de Inzenga. Pero como hemos visto en el

¹⁷⁴ ARTERO BURGOS, Virtudes (ed.). *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1996, p. 22.

punto anterior, Falla la modeló mediante las repeticiones melódicas y textuales y los interludios pianísticos. Básicamente, la estructura de «El paño moruno» mantiene el esquema A-A' de la canción de Inzenga, antecedida por una introducción y concluida por una coda. Pero Falla, con las repeticiones que hizo de los versos, le puso música a ocho versos e Inzenga a seis¹⁷⁵. Para adaptar esta diferencia procedió simplemente escribiendo dos veces cada uno de los versos octosílabos de la estrofa, mientras que Inzenga tan sólo repitió el tercer verso tres veces, como ejemplificamos en la siguiente tabla:

Partes musicales	Distribución de los versos en Inzenga	Distribución de los versos en Falla
A	Al paño fino en la tienda / una mancha le calló / por menos precio se vende	Al paño fino en la tienda / Al paño fino en la tienda / una mancha le calló/ una mancha le calló
A'	Por menos precio se vende / por menos precio se vende / porque perdió su valor	Por menos precio se vende / por menos precio se vende / porque perdió su valor/ porque perdió su valor

Tabla 5. Comparación de la distribución textual de Inzenga y Falla.

De este modo, Falla cambió la situación de los versos con respecto a la melodía de Inzenga, utilizando la misma melodía que en la fuente, pero desplazando el texto. Para visualizar esta correspondencia, utilizamos el esquema melódico vertical elaborado por Pedro González Casado¹⁷⁶ en su análisis de la melodía de esta obra:

¹⁷⁵ Nos referimos al número de versos totales que forman la canción y que incluyen las repeticiones de versos.

¹⁷⁶ GONZÁLEZ CASADO, Pedro. «La Nana y las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla...», *Op. cit.*, pp. 492-493.

Inzenga 11

Falla 22

Al pa - ño fi-no en la tien-da _____ u - na man-cha le ca -

Al pa - ño fi-no en la tien-da _____ Al pa - ño fi-no en la

yó _____ por me - nos pre-cio se ven - de.

tien- da _____ u - na man-cha le ca - yó _____ U - na man-

Por me - nos

cha le ca - yó _____ Por me - nos

pre-cio se ven - de por me - nos pre-cio se ven - de por que per-

pre-cio se ven - de Por me - nos pre-cio se ven de, Por - que per-

dió su va - lor.

A _____ y!

Ejemplo musical 16. Melodía de «El paño moruno» de Falla y «El paño» de Inzenga.

Con estas modificaciones, Falla equilibró cada una de las partes de su forma binaria al realizar el mismo número de repeticiones de cada verso. Esta solución le permitió también llevar a cabo un recurso vocal sencillo que consiste en hacer coincidir los melismas de final de frase con las mismas vocales del texto. Y a ello le añadió un retoque en los descansos cadenciales que en el caso de la primera parte actúa a modo de *ritardando*, y en la segunda parte sirve para subrayar el final del penúltimo verso del poema. En la siguiente tabla presentamos el esquema general de las partes musicales en las que hemos dividido la canción con el plan armónico más destacado y su distribución textual correspondiente:

Partes musicales	Compases	Versos	Armonía
Preludio	cc. 1-22		<i>la</i> andaluz- <i>fa</i> # andaluz (cuya pedal actúa como dominante de <i>si</i>)
A	cc. 23-40	vv.: Al paño fino en la tienda / al paño fino en la tienda/ una mancha le cayó / una mancha le cayó	<i>si</i> menor
Interludio	cc. 38 ¹⁷⁷ -45		<i>fa</i> # andaluz
A'	cc. 46-63	vv.: Por menos precio se vende / por menos precio se vende / porque perdió su valor / porque perdió su valor	<i>re</i> mayor- <i>fa</i> # andaluz
Postludio	cc. 61-76	Texto: ¡Ay!	<i>fa</i> # andaluz; finaliza en <i>si</i> mayor

Tabla 6. Esquema formal de «El paño moruno». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.

«Seguidilla murciana» es la segunda canción que Manuel de Falla compuso sobre un canto popular murciano. Todos los textos de los cancioneros que contienen esta melodía (Inzenga, Hernández y Verdú) utilizan como estrofa la seguidilla simple compuesta por cuatro versos de arte menor, de los cuales el primero y el tercero son heptasílabos y quedan libres, y el segundo y el cuarto son pentasílabos y riman entre sí de manera asonante. Para su canción, Falla escogió en cambio, la seguidilla compuesta¹⁷⁸ que añade tres versos a la simple después del cuarteto. Además, para alargar cada una de las partes musicales, cuando aparece el último terceto, Falla retomó el material melódico que ya había usado antes. La estructura de la canción es una sola parte que se repite dos veces con diferentes textos:

Partes musicales	Compases	Versos	Armonía
Introducción pianística	cc. 1-2		<i>fa</i> mayor
A	cc. 3-7	vv.: Cualquiera que el tejado / tenga	<i>fa</i> mayor

¹⁷⁷ Entre el final de la parte A y el comienzo del interludio se produce un solapamiento de la voz y el acompañamiento pianístico. Igualmente sucede entre el comienzo de la coda y el final de A'.

¹⁷⁸ Esta estrofa ya fue utilizada por Falla en su canción de juventud *Preludios* estudiada en el capítulo I. En este capítulo realizamos un estudio de la estrofa y sus esquemas métricos.

Partes musicales	Compases	Versos	Armonía
		de vidrio	c. 6. V con novena mayor.
	cc. 8-10 Enlace		c. 7: 6ª añadida
	cc. 11-19	vv.: Tenga de vidrio, / Cualquiera que el tejado / tenga de vidrio, / no debe tirar piedras / al del vecino.	c. 8: apoyatura <i>re</i> #
	cc. 20-22 Enlace		
	cc. 23-31		
	cc. 32-34 Enlace	vv.: Arrieros semos; / ¡Puede que en el camino, / Puede que en el camino / nos encontremos!	<i>sol</i> menor, <i>fa</i> mayor
A'	cc. 35-39	vv.: Por tu mucha inconstancia / yo te comparo,	<i>fa</i> mayor
	cc. 40-42 Enlace		(mismo plan armónico parte anterior)
	cc. 43-51	vv.: yo te comparo / por tu mucha inconstancia / yo te comparo / con peseta que corre / de mano en mano;	
	cc. 52-54 Enlace		
	cc. 55-63	vv.: que al fin se borra, / y creyéndola falsa, / y creyéndola falsa / ¡Nadie la toma!	<i>sol</i> menor, <i>fa</i> mayor
Coda	cc. 62-66 ¹⁷⁹ Enlace	vv.: ¡Nadie la toma!	<i>fa</i> mayor
	cc. 67-69		

Tabla 7. Esquema formal de «Seguidilla murciana». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.

El texto de la «Asturiana» proviene de una poesía popular de la región: «Yo me arrimé a un pino verde / por ver si me consolaba, / y el pino, como era verde, / de verme llorar lloraba»¹⁸⁰. Pero tanto en el cancionero de Hurtado como en la canción de Falla, el texto similar es un tercetillo formado por seis versos octosílabos agrupados en dos estrofas, como mostramos en la tabla siguiente. Esta agrupación fue usada por Falla creando dos

¹⁷⁹ Entre el final de la parte A' y el comienzo de la coda se produce un solapamiento.

¹⁸⁰ Versión tomada de FERRÁN, Augusto. *Cantares del pueblo, Obras completas*. Madrid, La España Moderna, [ca. 1890], p. 28.

partes musicales con acompañamiento pianístico distinto en cada una de ellas. Están precedidas por una extensa introducción pianística que crea el ambiente de la canción y expone la línea melódica más importante, que después interpretará la voz y se utilizará en la coda.

El tratamiento que da Falla a la melodía de Hurtado es simplemente la aumentación de sus figuras al doble, pero mantiene dentro de cada parte la estructura de tres semifrases que forman la melodía de Hurtado y que se articulan como una semifrase que se repite (con una única diferencia que consiste en el uso de valores más reducidos en el comienzo de la segunda vez) y que enlaza en su repetición con la tercera semifrase.

En la siguiente tabla presentamos la distribución de compases en cada una de las partes:

Partes musicales	Compases	Versos	Armonía
Introducción	cc. 1-7		Modo dórico sobre <i>si</i> bemol
A	cc. 8-18	vv.: Por ver si me consolaba, / arrímeme a un pino verde, / por ver si me consolaba,	Melodía en <i>fa</i> menor, <i>do</i> andaluz en el piano
Interludio	cc. 18 ¹⁸¹ -20		<i>si</i> bemol menor dórico, <i>do</i> andaluz
A'	cc. 21-31	vv.: Por verme llorar, lloraba, / y el pino, como era verde, / por verme llorar, lloraba!	Melodía en <i>fa</i> menor, <i>do</i> andaluz en el piano (más disonante que en A)
Coda	cc. 32-38		<i>fa</i> dórico, <i>fa</i> menor

Tabla 8. Esquema formal de «Asturiana». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.

La estructura de la «Jota» es un esquema binario A-A' que se corresponde con cada una de las dos estrofas del texto. En esta canción, como podremos ver por el número de compases, adquieren una especial importancia la introducción, el interludio y la coda en el piano. Ello se debe a que el diseño de esta pieza responde al esquema tradicional de la jota que alterna una extensa parte instrumental con la vocal. En la canción de Falla, la parte instrumental está escrita con la indicación *Allegro vivo* en 3/8 y la entrada de la voz, más tranquila, en 3/4. A su vez, cada estrofa comienza con la repetición del primer verso dos

¹⁸¹ Señalamos el mismo compás para el final de la primera parte y el comienzo del interludio por el solapamiento que se produce entre ambos.

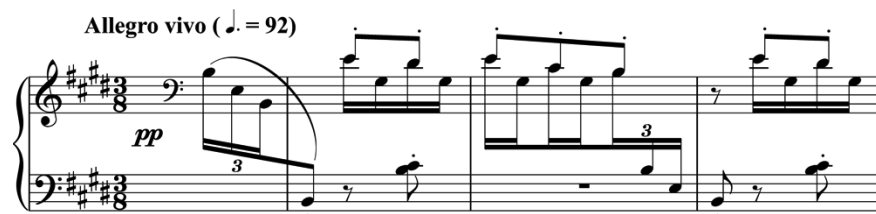
veces, a modo de entrada. Y al final de cada estrofa se vuelve a cantar el primer y segundo verso y el cuarto y el primer verso respectivamente:

Partes musicales	Compases	Versos	Armonía
Preludio	cc. 1-33		<i>mi</i> mayor
A	cc. 33-60	vv.: Dicen que no nos queremos/ dicen que no nos queremos / porque no nos ven hablar; / a tu corazón y al mío / se lo pueden preguntar / dicen que no nos queremos / porque no nos ven hablar.	<i>mi</i> mayor con alternancia I-V con acordes enriquecidos con notas añadidas
Interludio	cc. 59 ¹⁸² -91		<i>sol</i> mayor (relación de mediente)/ <i>mi</i> mayor
A'	cc. 91-118	vv.: Ya me despido de ti, / ya me despido de ti / de tu casa y tu ventana / y aunque no quiera tu madre, / adiós niña, hasta mañana / Adiós niña, hasta mañana, / ya me despido de ti.	<i>mi</i> mayor
Coda	cc. 117-143	Texto: Aunque no quiera tu madre...	<i>mi</i> mayor

Tabla 9. Esquema formal de «Jota». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.

Como hemos indicado, la canción está articulada por una sección pianística que se asemeja a la parte instrumental de la jota tradicional y que contrasta rítmicamente con la entrada de la voz o «copla». Esta introducción, escrita en 3/8, contiene dos diseños rítmicos del mismo material melódico de los que reutilizó únicamente el segundo en el interludio y en la coda para articular toda la canción. En los siguientes ejemplos presentamos ambos esquemas que nos permiten observar una de las principales características de las jotas tradicionales: la alternancia de tónica y dominante, aunque aquí las relaciones tonales son desdibujadas por Falla a través de los numerosos añadidos de notas que enriquecen esta armonización:

¹⁸² Se produce un solapamiento entre el comienzo del interludio y el final de la parte A. Se produce el mismo efecto entre el final de la parte A' y la coda.



Ejemplo musical 17a. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Jota», diseño de introducción 1, cc. 1-3.



Ejemplo musical 17b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Jota», diseño de introducción 2, cc. 19-20.

El esquema métrico de «Nana» es una seguidilla compuesta. Este tipo de estrofa, ya empleada en la «Seguidilla murciana», está formada por un cuarteto y un terceto en los que se alternan versos pentasílabos y heptasílabos. La distribución de este texto nos lleva a estructurar la canción en dos frases, si bien hay una gran continuidad del discurso melódico y pianístico:

Partes musicales	Compases	Versos
Introducción	cc. 1-2	
A	cc. 3-10	vv.: Duérmete, niño / duerme, duerme mi alma / duérmete, lucerito / de la mañana.
A'	cc. 11-20	vv.: Nanita, nana / nanita, nana/ Duérmete lucerito / de la mañana.

Tabla 10. Esquema de «Nana». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.

El establecimiento de esta única parte se apoya en la inmovilidad armónica de las dos frases musicales. Toda la «Nana» está en modo andaluz de *mi* con doble pedal (*mi-si*) y un acompañamiento continuamente descendente que, como vimos en la sección anterior, nace de las notas más importantes de la melodía.

Las estrofas de «Canción» son dos seguidillas simples (cuatro versos de siete y cinco sílabas alternados), pero con la peculiaridad de que tras el tercer verso aparece el entrecomillado «Del aire» y tras los cuatro versos se añade «Madre a la orilla» / Niña el mirarlos / «madre». Estas coletillas son el estribillo más común de esta canción popular de la que en Andalucía existen numerosas versiones sobre la misma melodía:

Partes musicales	Compases	Versos	Armonía
Introducción	cc. 1-2		<i>sol</i> mayor
A	cc. 3-15	vv.: Por traidores, tus ojos, / voy a enterrarlos; / Por traidores, tus ojos, / voy a enterrarlos; / no sabes lo que cuesta, /«Del aire» / niña, el mirarlos. / «Madre, a la orilla» / Niña, el mirarlos. / «Madre».	<i>sol</i> mayor- <i>la</i> menor
Interludio	cc. 16-17		<i>la</i> menor
A'	cc. 18-30	vv.: Dicen que no me quieres, / ya me has querido... / Dicen que no me quieres, / ya me has querido... / Váyase lo ganado / «Del aire» / Por lo perdido. / «Madre a la orilla» / Por lo perdido. / «Madre».	<i>la</i> dórico- <i>mi</i> eolio
<i>Codetta</i>	cc. 31-32		<i>sol</i> mayor

Tabla 11. Esquema de «Canción». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.

Según Pedro González Casado toda la melodía de esta canción parte de un motivo que es sometido al procedimiento de repetición-variación. Si comparamos la canción de Falla con la versión de Inzenga, vemos que las modificaciones más importantes son pequeños cambios interválicos que realiza Falla sobre la melodía del cancionero en los compases 11 y 13.

La estructura del «Polo» la conforman dos partes divididas por dos frases instrumentales muy importantes desde el punto de vista rítmico y armónico:

Partes musicales	Compases	Versos	Armonía
Introducción (Falseta)	cc. 1-31	vv.: Ay	<i>mi frigio</i> (andaluz, pero evita alterar el <i>sol</i>)
A	cc. 32-54	vv.: Guardo una, «¡Ay!» guardo una pena en mi pecho, guardo una pena en mi pecho, «¡Ay!» ¡Que a nadie se la diré!	<i>mi frigio</i> , apoyos de la voz en <i>la</i> y <i>si</i>
Falseta	cc. 51-65 ¹⁸³		<i>mi frigio</i>
A'	cc. 66-84	vv.: ¡Malhaya el amor, malhaya! «¡Ay!» ¡Y quién me lo dio a entender! «¡Ay!»	<i>mi frigio</i>
Coda	cc. 83 ¹⁸⁴ -88	vv.: «¡Ay!»	Frigio sobre <i>mi</i> . Hasta el final no se muestra andaluz

Tabla 12. Esquema del «Polo». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.

Dentro de esta estructura bipartita, el carácter melismático e improvisatorio de la melodía hace que su agrupación en frases carezca de sentido.

Tras analizar detalladamente la forma de cada una de las canciones, reiteramos que Falla empleó en todas ellas una forma binaria de carácter estrófica variada y que los cambios más significativos de las segundas partes son principalmente armónicos. A veces, estos no son demasiado grandes, como sucede en «Asturiana», pero modifican de forma sustancial el color del acompañamiento.

Un aspecto muy importante relacionado con la forma de las canciones es el tratamiento de las introducciones, las codas y los interludios pianísticos. Las siete obras siguen dos tipos de procedimientos: o carecen de introducción e interludios y Falla emplea para el inicio durante un par de compases el mismo diseño sobre el que cantará la voz, y con el que se realizará la conexión entre partes o la coda; u otorga mucha importancia a estos elementos y los somete a un gran trabajo de elaboración, lo que les lleva a tener entidad propia. Dentro del primer grupo se encuentran «Seguidilla murciana» «Nana» y «Canción» y dentro del segundo, en el que las canciones tienen introducciones, interludios y codas elaborados y extensos podemos situar «El paño moruno», «Asturiana», «Jota» y «Polo». Con esta variedad de procedimientos, las canciones nos ofrecen una alternancia de

¹⁸³ Entre la parte A y la segunda falseta se produce un solapamiento entre la voz y el acompañamiento.

¹⁸⁴ Entre la parte A' y la coda se produce un solapamiento entre la voz y el acompañamiento.

posibilidades en vez de un único patrón compositivo y muestran la importancia capital que Falla otorgó al piano en estas obras.

2.2. La armonía

El aspecto armónico de las *Siete canciones populares españolas* ha sido tradicionalmente citado como el más original e interesante de estas obras, pero desafortunadamente no contamos con ninguna referencia analítica que podamos utilizar como punto de partida en nuestro estudio. Para tratarlo del modo más completo posible hemos establecido el plan armónico general de cada canción en los cuadros elaborados en el punto anterior y en éste, realizamos una síntesis de los elementos armónicos comunes en las canciones que pueden resultar más significativos y de los detalles más minuciosos responsables de su carácter especial. Del mismo modo, hemos intentado por una parte trazar una línea con la que posiblemente sea su mayor influencia, la armonía francesa y por otra, adentrarnos en el fenómeno de las superposiciones armónicas en las *Siete canciones*.

Como Falla expresó en la cita que indicamos anteriormente, «[...] la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias, constituyen lo esencial de esos cantos [...]»¹⁸⁵. La principal conclusión de esta afirmación es que extrajo, como él mismo indicó, la esencia armónica del material melódico para las canciones. Pero realmente, el interés de los acompañamientos pianísticos de las *Siete canciones* no está únicamente en este procedimiento, sino que reside además en el enriquecimiento rítmico y tímbrico que les aplicó. El propósito de Falla fue «[...] evocar por el *acompañamiento instrumental* (de piano) el carácter, no sólo de la canción, sino de la región en que se cantan»¹⁸⁶, como le escribió a su maestro Pedrell antes de su regreso a España en 1914. Esta afirmación es toda una declaración de intenciones que nos lleva a plantearnos con qué herramientas consiguió Falla evocar el carácter de cada región.

Tras su estudio, encontramos que esa pretensión no siempre la hizo efectiva mediante el tratamiento armónico del acompañamiento, sino que dio mucha importancia a los aspectos rítmico y tímbrico. Ya hemos visto en el mapa trazado en la primera sección de este capítulo, que las regiones que Falla representó en estas *Siete canciones populares españolas* fueron cuatro: el norte de España con «Asturiana», Aragón con la «Jota», Murcia

¹⁸⁵ FALLA, Manuel. «Nuestra música», *Op. cit.*, p. 1.

¹⁸⁶ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell. París, 16-VII-1914. Fotocopia del original conservado en la Biblioteca de Cataluña. AMF, sign. nº 7389-057.

con el «El paño moruno» y «Seguidilla murciana» y Andalucía con «Canción», «Nana» y «Polo». En el caso de la «Jota» y «Asturiana» *a priori* sí son los elementos armónicos presentes en su esencia creativa los más definitorios: en la «Jota», la dualidad tónica-dominante típica de esta danza y en «Asturiana» el uso al comienzo del modo dórico que se caracteriza por tener un sonido oscuro, suave y tenuemente melancólico. No obstante, la riqueza armónica empleada en estas obras hace que en su tratamiento encontremos rasgos que lógicamente no tienen relación directa con la armonía de estas regiones como el uso del modo andaluz en el piano de la primera parte de la «Asturiana» (cc. 7-18) o la utilización de la escala de tonos enteros en la «Jota». En cambio, las canciones dedicadas a la región de Murcia, «El paño moruno» y «Seguidilla murciana», comparten rasgos armónicos con las piezas andaluzas: el empleo del modo frigio y andaluz o la cadencia andaluza. En el caso de estas obras, Falla buscó la peculiaridad regional no mediante la armonía —que en gran medida comparten— sino a través de los patrones rítmicos identitarios más representativos, como el ritmo del punteado de la guitarra en «El paño moruno».

Centrándonos en los rasgos armónicos de las *Siete canciones*, si observamos los esquemas incluidos en los cuadros descriptivos de la forma de cada una, puede llamarnos la atención el predominio de estructuras bastante tonales donde a veces sólo son significativas las relaciones de mediante o el empleo de algunos modos con centros bastante habituales como el frigio sobre *mi*. ¿Dónde están entonces los rasgos que convierten a las armonizaciones de las *Siete canciones* en novedosas? Para responder a esta cuestión, tenemos que aclarar en primer lugar que no existe en estas obras ninguna inclinación atonal y tras ello, considerar que su fuerza reside en el compendio de varios elementos: el enriquecimiento armónico, la conjunción del elemento armónico con el tímbrico y una sólida técnica compositiva reflejada en su propio sistema de armonización y en la asimilación de algunos procedimientos de la música francesa.

Para comenzar a tratar los aspectos armónicos de estas canciones, es interesante tomar como punto de partida las *Cuatro piezas españolas* porque salvando las distancias, trazaron un primer camino que Falla siguió y amplió en las *Siete canciones populares españolas*. En estas obras ya utilizó temas populares y comenzó a crear una manera de tratarlos mediante procedimientos armónicos concretos que aparecen sintetizados en un pequeño programa conservado entre los borradores de «Aragonesa»:

1º Huir de las modulaciones de 5ª inmediata.

2º Preparar la modulación a un tono para luego [tachado: ir a] entrar en otro.

3º En una melodía hecha en la tónica tomar como base (pedal) la dominante.

4º Anticipaciones en las progresiones

- 5º Haciendo un diseño armónico sobre un acorde, dar en la melodía las notas extrañas a él. Esto puede producir también un gran efecto en las progresiones.
6º Resolución de notas de atracción¹⁸⁷

Falla tenía estos preceptos armónicos totalmente asumidos en el momento de la composición de las *Siete canciones*. Citamos, por ejemplo, «en una melodía hecha en la tónica tomar como base (pedal) la dominante», que es una de las claves de composición de las obras. Pero además, entre ellos hay algunos que explora aquí de manera especial, como la búsqueda de las resonancias y superposiciones entre los sonidos que ya anunciaba en el punto número cinco: «Haciendo un diseño armónico sobre un acorde, dar en la melodía las notas extrañas a él [...]».

Para dibujar la armonía de las *Siete canciones populares españolas* vamos a establecer, al igual que el propio Falla hizo con las *Cuatro piezas* para piano, un pequeño listado que abarca la mayoría de los procedimientos utilizados y que contiene rasgos generales referentes a sintaxis armónica y otros aspectos más precisos relativos a los acordes empleados:

1. *Asunción de una doble armonización tonal-modal*, entendida como un procedimiento más elaborado que la citada ambigüedad modal-tonal utilizada por Falla en algunas de sus canciones de juventud. Consiste en explotar los recursos de la modalidad dentro de un pensamiento claramente tonal o incluso en hacer convivir modalidad y tonalidad. Es importante dejar claro que Falla utilizó la modalidad dentro de un marco tonal al que nunca renunció, pero debilitó los polos propios del sistema tonal hasta el extremo de casi perder su funcionalidad. Encontramos multitud de ejemplos en los que empleó en las *Siete canciones* esta doble armonización, de los que vamos a señalar los siguientes:

a) «Asturiana» es un ejemplo de esta doble armonización tonal-modal en dos aspectos. El primero lo desarrolló durante las partes en las que canta la voz donde empleó a la vez modalidad y tonalidad. En la primera –A– Falla escribió la línea vocal en *fa* menor y el acompañamiento pianístico en modo andaluz sobre *do*. Ambos sistemas los superpuso aprovechando los reposos de las curvas melódicas interiores, en *sol* –evitando así la sensible– y en *fa* en la última semifrase, como vemos en el siguiente ejemplo musical. Así, Falla que considera que en la melodía está depositada la esencia de la obra, creó un acompañamiento que discurre mediante un pedal sobre el centro modal *do* que oscila entre

¹⁸⁷ Manuscrito de *Cuatro piezas Españolas*. AMF, XXXVII A2.

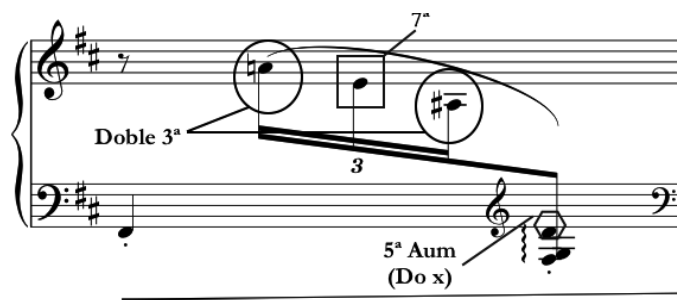
los grados IIº y Iº de este centro para responder a los reposos melódicos, y termina en el primer grado de *si* bemol dórico en el compás 18, que es a su vez el séptimo grado del *do* andaluz del interludio que sigue, y la subdominante del *fa* menor de la melodía de la parte A’.

Ejemplo musical 18. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Asturiana», cc. 12-18.

La segunda y más importante dualidad modal-tonal de «Asturiana» la encontramos en el esquema general de la canción. Para el desarrollo de esta obra, Falla utilizó un discurso modal en cada parte, pero con un centro modal que tiene una funcionalidad dentro de una gran estructura tonal. La introducción pianística comienza con un modo dórico con centro en *si* bemol (que funciona como IVº de *fa*), las siguientes partes –donde canta la voz– lo hace sobre *do* (Vº de *fa* y más disonante en la segunda parte) para enlazar esta última con la coda mediante una cadencia V-I. Finalmente termina en un *fa* que primero parece dórico (c. 34) y después, en el compás 36 ya con la sensible *mi* natural de *fa* menor. De este modo, la introducción pianística funcionaría como subdominante de *fa* y como dominante las partes centrales que conducen en la coda a *fa*, primer grado con apariencia modal y sólo al final, tonal. De esta manera encontramos en esta obra una gran

estructura tonal (IV-V-I) con un fondo modal que permite utilizar la riqueza de ese modo como soporte de la melodía tomada de la fuente de inspiración.

b) «El paño moruno» es probablemente el otro ejemplo de dualidad modal-tonal más significativo de las *Siete canciones populares españolas*. De manera muy general podríamos resumir el plan armónico de esta canción indicando que Falla empleó la modalidad en los interludios pianísticos y el discurso tonal en los acompañamientos de la voz. Pero probablemente lo más interesante de la armonía de esta canción es la relación entre modalidad y tonalidad tan hábilmente trenzada por Falla. Por ejemplo, uno de los procedimientos más sencillos consiste en utilizar el elemento más típico de un modo, su centro modal, como dominante de un tono y desdibujar el acorde mediante el uso de añadidos. Así, en el final del preludio en *fa* # frigio, Falla insiste tanto en el centro modal (desde el compás 15), que lo convierte en la dominante de *si* menor para comenzar a cantar la voz. Pero a este acorde le añade una doble tercera, su quinta la convierte en aumentada y utiliza una séptima, con lo que el resultado es una dominante tan distorsionada que apenas tiene direccionalidad tonal:



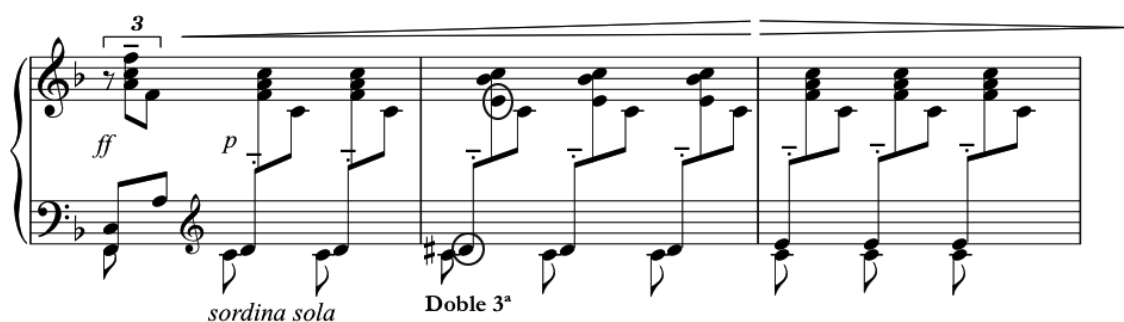
Ejemplo musical 19. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «El paño moruno», acompañamiento pianístico, c. 20.

2. Uso de las relaciones de mediente

Este es un procedimiento habitual en las *Siete canciones populares españolas*. La modulación más significativa a la región de la mediente la escribió Falla en la «Jota», coincidiendo con el paso de la primera copla al interludio pianístico (compases 58 a 59). En ellos, realizó de forma directa la modulación de *mi* mayor a su mediente, *sol* mayor, con una modulación abrupta cuyo cambio de color resulta sorprendente.

3. El empleo de notas dobles

El uso de notas dobles normalmente tiene la intención de rebajar la funcionalidad de los acordes dentro de la sintaxis tonal. En este sentido, son muchos los ejemplos que podemos indicar, como la superposición de una triada perfecta mayor sobre otra menor mostrada en la ilustración musical anterior de «El paño moruno». Otra muestra bastante clara es el uso de dobles terceras e incluso doble séptima en la «Seguidilla murciana», por ejemplo en el compás 26. También es importante el empleo de enarmonías en esas notas dobles como sucede en el compás 8 donde pone el *re* sostenido y consigue el efecto de doble tercera, *mi-mi* bemol –ejemplo 20a–; o la doble séptima del compás 26 que mostramos en el ejemplo musical 20b:



Ejemplo musical 20a. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», cc. 7-9.



Ejemplo musical 20b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», c. 26.

4. El empleo del contrapunto en las Siete canciones

A priori puede llamar la atención que en la aproximación armónica de nuestro estudio a estas canciones tratemos un aspecto en apariencia poco utilizado como es el contrapunto. Pero en realidad es un elemento fundamental en algunas de ellas y el responsable del carácter especial de algunos acompañamientos. Así sucede en la «Canción», para la que Falla creó una voz intermedia en el acompañamiento que imita la segunda frase

cantada por la voz (en el ejemplo siguiente indicada dentro de un recuadro). La imitación es un canon que Falla empleó únicamente en la primera mitad de esa frase y al comienzo de la segunda mitad sobre una pedal de dominante *re* en el bajo. Se trata de un movimiento muy sencillo entre la melodía de la voz y la del piano por movimiento contrario e interválica totalmente consonante. El interés de este procedimiento está en que establece una clara diferenciación con la primera frase en la que el diseño del acompañamiento únicamente está formado por el motivo de balanceo en la mano izquierda y los acordes en la derecha:

The image displays a musical score for a song by Manuel de Falla. It consists of two systems, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (treble and bass staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish and French. The first system includes the lyrics: "No sa - bes lo que cues - ta, 'Del ai - re'" and "Sais - tu ce qu'il en coù - te, 'Del ai - re'". The piano part features a rhythmic pattern in the left hand and chords in the right hand. The second system includes the lyrics: "Ni - ña, el mi - rar - los 'Ma - dre, á la o - ri - lla'" and "De les re - gar - der? 'Ma - dre, a la la ri - lla'". The piano part continues with similar accompaniment. The score is marked with *p* (piano) and *appena rit.* (appena ritardando).

Ejemplo musical 21. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Canción», cc. 9-12.

En general, en las *Siete canciones* es muy importante el contrapunto que establecen los movimientos de los bajos con respecto a la voz, principalmente en las cadencias. Estos son aspectos que Falla cuidó de un modo especial como muestran algunos compases de «El paño moruno» donde la direccionalidad por movimiento contrario se produce con respecto a la voz y a la mano derecha del piano. Tomamos como ejemplo los compases 30-

37 en los que encontramos uno de los movimientos más románticos de toda la canción por la concatenación de grados IV-V-I (*re* mayor), V-VI (*si* menor):

tien - da, U - na man - cha le ca -
tien - da, Sí quel - que tache ap - pa -

yó; U - na man - cha le ca - yó;
rait, Sí quel - que tache ap - pa - rait

(e = ♩) poco rit. Tempo

(e = ♩) Tempo

colla voce pp

I V VI

Ejemplo musical 22. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «El paño moruno», cc. 30-37.

5. Uso de pedales armónicos extensos

Los pedales armónicos fueron utilizados por Falla prácticamente en todas las canciones, pero su uso tiene una finalidad diferente en cada una de ellas: en algunas casos, por su gran extensión consiguen fijar un elemento subyacente, habitualmente el centro modal durante toda la canción o cada parte. Así por ejemplo hemos mostrado anteriormente en la «Canción» cómo permanece la pedal mientras la voz y la mano derecha del piano realizan un contrapunto en forma de canon. En otros casos, el sentido de la nota pedal es armónico, como sucede por ejemplo en «El paño moruno». Aquí utiliza durante ocho compases la tónica modal de la introducción pianística (*fa* andaluz), y la convierte en la dominante de *si* menor, preparando la entrada de la voz. Así, cuando suena durante varios compases esa tónica modal, se va imponiendo como dominante y el oído reclama llevar a cabo una resolución. De este modo, aplicará un procedimiento habitual en el

manejo de la música popular que consiste en integrar el modo andaluz en un contexto tonal más amplio y este modo lo resuelve en la tonalidad que está una quinta por debajo.



Ejemplo musical 23. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «El paño moruno», cc. 16-23.

6. Búsqueda del carácter propio de cada canción en los recursos armónicos

En todas las canciones, Falla persigue en el acompañamiento el carácter especial del canto popular, pero como hemos indicado, en algunas son la armonía y el plan armónico los aspectos más relevantes para caracterizarlo. Así sucede en la «Jota» y el «Polo» por emplear los recursos armónicos propios de este tipo de músicas populares:

a) En la «Jota» es la singular alternancia de tónica y dominante la característica principal, pero Falla la trata utilizando la dominante habitualmente con séptima, novena o undécima –intervalos que alterna e incluso simultanea– y la tónica con sexta añadida. Estas notas añadidas aparecen tejidas con multitud de recursos típicos de la música francesa, como veremos a continuación.

b) En el «Polo» la armonía viene condicionada por la escritura guitarrística. Con las cuerdas al aire de la guitarra, *mi-la-re-sol-si*, crea fundamentalmente acordes por cuartas que en algunos casos invierte en quintas. Con estas notas explota el modo frigio sobre *mi* con apoyos vocales en *la* y *si*, utiliza constantemente el *fa* como IIº de *mi*, crea multitud de choques armónicos propios de las falsetas guitarrísticas y tan sólo convierte el frigio en *mi* andaluz en el compás 84, apenas a cinco compases del final.

Junto a estas particularidades merecen una mención aparte dos aspectos armónicos muy singulares de estas canciones: el empleo de elementos claramente influenciados por la música francesa y el tratamiento de las superposiciones armónicas empleadas por Falla.

2.2.1. La influencia de la música francesa en las Siete canciones populares españolas

La influencia francesa en la obra de Manuel de Falla es un aspecto ampliamente estudiado dentro de la bibliografía del compositor, pero probablemente por su estilo, en las *Siete canciones populares españolas* a menudo ha sido poco tratado en pos de privilegiar el análisis de los elementos del folclore español.

Como marco general, podríamos indicar que el compositor profundizó en el país galo en un tratamiento del folclore integrado siempre dentro de la música culta. Más allá de este aspecto, en esta sección nos interesan los recursos armónicos propios de la música francesa empleados por Falla.

En estas canciones existe una diferencia fundamental con las *Trois Mélodies* que consiste en la forma distinta de tratar el material sonoro, aquí mucho más transparente y con un estilo más nítido. Las *Siete canciones* muestran la elaboración de un lenguaje claro y cuidado que ha sido creado a base de ritmos puros y contrastes sonoros junto a distintos timbres, que recuerdan a los «inimaginables brillos» de Ravel¹⁸⁸. En las *Siete canciones* son primordiales las cadencias armónicas básicas y los recursos tímbricos típicos de los lenguajes populares. Pero de manera concreta vamos a citar varios procedimientos armónicos que más claramente revelan la influencia de la música francesa y principalmente de los medios compositivos de Debussy y de Ravel:

- El acompañamiento de la «Nana», que muestra la suavidad de la síncopa sobre pedal de *mi*, podríamos entroncarlo con la música francesa de los primeros años del siglo XX. Recordamos, salvando las distancias, el preludio de la *Rapsodia española* de Ravel¹⁸⁹ con el *ostinato* de cuatro notas sobre el que se construye todo el comienzo y que discurre primero en violines y violas a los que se suman los oboes.

¹⁸⁸ BORTOLOTTI, Mario. *Fogli multicolori*. Milano, Adelphi, 2013, p. 32.

¹⁸⁹ Según Chris Collins ésta es la única partitura de Ravel que se conserva en la biblioteca de Falla con anotaciones al margen, en este caso relativas a instrumentación. En: COLLINS, Christopher. *Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters...*, *Op. cit.*, p. 332.

- Una de las canciones donde podemos encontrar rasgos más evidentes de la armonía francesa es en la «Jota», que quizá de las *Siete canciones* es la obra con una influencia más clara de la armonía raveliana.

De los elementos básicos de la armonía impresionista, Falla utiliza en esta canción fundamentalmente los acordes de novena junto al desplazamiento paralelo de acordes. En esta obra, bajo un plan tonal, como hemos visto de alternancia de tónica y dominante, son constantes las 9ª mayores y las 11ª. Recordemos que el acorde de 9ª mayor fue muy empleado por Debussy y después por el Ravel más espontáneo de *Jeux d'eau* (1901) o en su *Cuarteto de Cuerdas* (1902-3). También son importantes los acordes apoyatura y las cascadas de notas que de nuevo recuerdan al Ravel de *Jeux d'eau*. En el siguiente ejemplo musical 24 mostramos el análisis de los compases 34 al 43, cuando tras la introducción instrumental, comienza la copla, el piano la apoya y responde con tres acordes y una especie de arpeggios muy livianos que dan la impresión de *glissando* y producen un timbre brillante en el piano.

De la funcionalidad de esos acordes destacan los acordes-apoyatura que hemos rodeado y marcado mediante una flecha. También son significativas algunas funciones armónicas, como el VIº dominante secundaria con doble apoyatura y novena menor del compás 38 que no resuelve en su tónica, sino en la propia dominante *mi* de *si* mayor.

Poco meno vivo che $\text{♩} = \text{♩}$
 $\text{♩} = 96$

f

Di - cen que no nos que - re - mos³
 Nul ne croit à notre a - mour

p *mf* *f*

III^m V+6 I

5

Di - cen que no nos que - re - mos Por - que no nos ven ha
 Nul ne croit à notre a - mour Par - ce que nous le tai

p *mf* *f* *p*

VI*9 V9M

Ejemplo musical 24. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Jota», cc. 33-42.

Un tercer aspecto muy interesante que encontramos en la «Jota» son las armonías paralelas. En este sentido, hallamos diversos movimientos de acordes principalmente en la segunda copla de la «Jota». En el ejemplo siguiente mostramos un fragmento de este desplazamiento paralelo que en realidad son acordes sin función armónica que discurren simplemente con una relación cromática hasta una tónica (sexta y cuarta) con séptima que precede a la caída de fusas:

The image displays a musical score for the song 'Jota' by Manuel de Falla. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with the instruction 'Come prima' and a forte dynamic 'f'. The lyrics are 'Ya me des - pi - do de ti, / Il me faut quit - ter dè - ja'. The piano accompaniment also starts with 'Come prima' and includes dynamics 'mf' and 'f'. A box highlights a sequence of parallel chords in the piano part, showing a chromatic movement. The second system continues the vocal line with lyrics 'Ya me des - pi - do de / Il me faut quit - ter dè -'. The piano part includes a 'marc.' (marcato) marking and continues the parallel chord sequence. The score is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Ejemplo musical 25. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Jota», cc. 92-97.

Todos estos recursos a los que se suman otros como por ejemplo el uso de la escala de tonos enteros, que podríamos enlazar con la música impresionista francesa, reflejan la técnica que Falla había asumido y que aplicó en la creación de estas obras que partían de melodías populares muy típicas.

2.2.2. *Los principios de L'Acoustique nouvelle y el fenómeno de la superposición de acordes*

El último aspecto necesario para tratar de forma global la armonía de las *Siete canciones populares españolas* son los principios contenidos en el libro *L'Acoustique nouvelle* de Louis Lucas¹⁹⁰ y el fenómeno de las superposiciones armónicas.

Tradicionalmente, las biografías de Falla indican el estudio de *L'Acoustique nouvelle* de Louis Lucas como una influencia fundamental en el sistema armónico empleado por Falla ya en las *Siete Canciones*:

Este sistema propio que ya empezó a aplicar en estas armonizaciones es consecuencia del estudio del libro *L'acoustique nouvelle*... Consiste el sistema en reconocer como notas propias de la armonía – siempre situadas en la región que les corresponda– a las notas producidas por la resonancia natural, o sea a los armónicos de una nota fundamental, y a los armónicos de un armónico tomado a su vez como fundamental; en el ritmo interno, o plan cadencial, o sea el plan armónico y moduladorio de una obra y de sus partes; y en las resoluciones o cadencias inesperadas, por transformación de la función tonal de las notas de un acorde, por ejemplo: el suponer nota sensible un tercer grado de la escala, o dominante un grado que no es el quinto. Este sistema es el que ha dado un estilo y un carácter personal a sus obras, especialmente las últimas¹⁹¹.

Pero el profesor Chris Collins ha demostrado que realmente el sistema de superposiciones empleado por Falla va más allá de la teoría contenida en el volumen de Lucas. Y si bien la influencia de este tratado es evidente en Falla, sólo lo es de manera indirecta en cuanto a su sistema de armonización propio se refiere¹⁹².

Aquí realmente lo que nos interesa es saber en qué consistió exactamente la influencia del libro de Lucas en las *Siete canciones populares españolas* y cómo afectó el fenómeno de la superposición de acordes a estas obras y por ello es necesario que tratemos ambos aspectos de forma aislada.

Por una parte, Falla se interesó bastante por algunos aspectos contenidos en *L'Acoustique nouvelle*, como las escalas modales o la música de otras culturas. De un modo especial estudió los modos griegos antiguos porque anotó en los márgenes del volumen de

¹⁹⁰ LUCAS, Louis. *L'Acoustique nouvelle : essai d'application à la musique d'une théorie philosophique ; ouvrage précédé d'une préface par M. Théodore de Banville ; et suivi du Traité d'Euclide et du Dialogue de Plutarque sur la musique*. Paris, Éditée par l'auteur, 1854 (2ª ed.). AMF, R. 8506.

¹⁹¹ PAHISA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*, Op. cit., p. 83. El profesor Chris Collins analiza la información que los biógrafos nos han hecho llegar sobre la relación de Falla con este volumen de Louis Lucas en: COLLINS, Chris. «Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A myth exposed». *Journal of the Royal Musical Association*, 128, 2003, pp. 88-91.

¹⁹² *Ibid*, p. 94.

Lucas cada uno de ellos –frigio, lidio y dórico–, así como su división en tetracordos¹⁹³. Paralelamente, según Chris Collins, las anotaciones en el libro de Lucas que hizo Falla muestran un gran interés por las notas de atracción, que además fue un aspecto ya tratado en las *Cuatro piezas españolas* para piano pocos años antes.

Por otro lado, Falla realizó en el libro de Lucas una serie de anotaciones referentes directamente a la armonización de canciones. Por ejemplo, le llamó la atención que las canciones se privan de su color cuando se armonizan con intervalos rígidos y formales¹⁹⁴ y encontramos una anotación significativa que escribe el propio Falla: «Hay por consiguiente formadas las superposiciones tonales en el acompañamiento»¹⁹⁵. Chris Collins indica que no hay duda de que esta anotación se relaciona con el sabor modal de las armonizaciones de canciones¹⁹⁶, pero también indica, y es muy lógico, que el término «superposiciones» sugiere que las anotaciones se hicieran algún tiempo después de la composición de estas obras. Ante esto, ¿los escritos referentes a las superposiciones en Falla son posteriores a la composición de las *Siete canciones*? ¿teorizó Falla su sistema después, pero ya lo había puesto en práctica en las *Siete canciones*? Probablemente, este sea el hecho más lógico, al igual que por las anotaciones de simples modos griegos, lo más coherente es que Falla recurriera al libro de Lucas en momentos diferentes desde que lo adquirió. Aunque posiblemente la terminología y la creación de forma racional de su sistema armónico no fuera plasmada o concretada antes de la composición de *El retablo de maese Pedro*, con seguridad este sistema ya estaba siendo experimentado y puesto en marcha durante la composición de las *Siete canciones*¹⁹⁷.

De las *Siete canciones* aparecen diversos ejemplos en el manuscrito titulado *Superposiciones*¹⁹⁸. Se trata de un escrito realizado por Falla en el que recurre a ejemplos de obras posteriores, lo que es la prueba evidente de que es más tardío. Muy probablemente fue creado con el fin didáctico de explicar su sistema armónico a alguno de sus alumnos¹⁹⁹ y consiste en dos primeras páginas de desarrollo del sistema armónico mediante distintas

¹⁹³ LUCAS, Louis. *L'Aoustique nouvelle...*, *Op. cit.*, pp. 50-51.

¹⁹⁴ COLLINS, Chris. «Manuel de Falla, *L'aoustique nouvelle...*», *Op. cit.*, p. 75.

¹⁹⁵ Texto en español escrito por Falla a lápiz en: LUCAS, Louis. *L'Aoustique nouvelle...*, *Op. cit.*, p. 29.

¹⁹⁶ COLLINS, Chris. «Manuel de Falla, *L'aoustique nouvelle...*», *Op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁹⁷ La primera concreción que tenemos del sistema de composición de Falla fue plasmada en las notas preparatorias para la composición de *El retablo de maese Pedro* en torno a 1920.

¹⁹⁸ FALLA, Manuel de. *Superposiciones*. Ed. de Carlos Romero de Lecea. Madrid, Breve Colección de Bibliografía «El Ventalle», VII, 1975.

¹⁹⁹ LEE HARPER, Nancy. «Rodolfo Halffter and the Superposiciones of Manuel de Falla. Twelve-tone Applications of “Apparent Poly-tonality”». *Ex tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*. Vol. VIII/1, Summer 1996, p. 59: No sabemos exactamente cuándo elaboró Falla este documento, pero probablemente antes del *Concerto*, por no contener ejemplos de éste y quizá fuera creado de memoria para uso de sus estudiantes.

posibilidades de acordes y dos más dedicadas a ejemplos musicales del propio Falla extraídas de *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *El retablo de maese Pedro*, la *Fantasia batica* y las *Siete canciones populares españolas*. Sin embargo, los ejemplos aquí contenidos de las *Siete canciones* no demuestran que Falla haya utilizado su sistema de *Superposiciones* en ellas. En efecto, la música de estas obras que aparece tiene una grafía muy distinta del resto del documento, y podrían ser restos de un borrador antiguo de las *Canciones* cuyo papel pautado fue reutilizado por Falla unos años más tarde (algo frecuente en él como ya hemos visto). Por otra parte, también podría ser un intento de Falla de integrar las armonías de las *Siete canciones* en un sistema, pero veremos más adelante que dicho sistema no funciona plenamente en estas obras.

El sistema de superposiciones de Falla se apoya en el principio natural de la resonancia de los cuerpos que, como afirmó Nancy Lee Harper: «Es ingenuamente simple»²⁰⁰ y consiste únicamente en utilizar acordes mayores o menores y a partir de las notas fundamental, tercera o quinta, superponer o añadir quintas perfectas, aumentadas o disminuidas en sentido ascendente o descendente para generar nuevas resonancias²⁰¹. Falla pudo haber encontrado, según el profesor Collins²⁰², en *L'Acoustique nouvelle* la inspiración para el método de generar acordes en el cual las quintas perfectas se superponen encima de las notas de una tríada básica. Pero por el contrario, sus métodos que implican la serie de armónicos y las quintas superpuestas y aumentadas no deben nada a las ideas de Lucas. Realmente Lucas investigó la resonancia natural, lo que significa los armónicos únicamente del acorde perfecto, citando a menudo las teorías armónicas de Rameau, pero únicamente señalando resonancias graves y agudas²⁰³.

Pero, ¿cómo emplea este sistema de resonancia en las *Siete canciones populares españolas*? Creemos que Falla no basó las armonizaciones de las *Siete canciones* continuamente en el empleo de superposiciones²⁰⁴, sino que en multitud de ejemplos esas notas «superpuestas» son en su origen notas añadidas a los acordes, principalmente intervalos de sexta y novena que se corresponden con las superposiciones de quinta inferior de la tercera del acorde y de quinta superior de la quinta del acorde. Es posible que en las *Siete canciones*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 58.

²⁰² COLLINS, Chris. «Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle*...», *Op. cit.*, p. 94.

²⁰³ PAJARES ALONSO, Roberto. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 5. Altura y duración*. Madrid, Visión libros, 2012, p. 415.

²⁰⁴ Aunque un trabajo reciente ha rastreado todas las posibles quintas generadas a partir de cualquier nota de cada uno de los acordes utilizados. En: GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Inés. *Estudio del sistema armónico de Manuel de Falla y la versión orquestada por Ernesto Halffter en dos de las Siete canciones populares españolas: El paño moruno y Seguidilla murciana*. Murcia, Trabajo fin de estudios del Conservatorio Superior de Música «Manuel Massotti Littel», mayo 2015, p. 88.

populares españolas, esas notas añadidas fueran creadas pensando en que esos sonidos eran una resonancia real, pero no tiene mucho sentido indicar que toda la armonía está creada en torno a ellas. Probablemente estas canciones fuesen el primer lugar donde Falla de manera consciente comenzó a investigar este fenómeno de superposiciones que pondrá en práctica y teorizará más adelante.

Lo que se refleja de un modo muy claro en las canciones es el camino armónico que pretendía seguir, cuya visión especial ya la había plasmado en 1909 en una carta enviada a Henri Collet:

Mi ideal en música sería poder hablar y poder pintar con ella. La relación entre los colores y los sonidos me interesa de tal modo que un cuadro o una vidriera antigua me han sugerido muchas veces ideas melódicas o combinaciones armónicas. Estos ideales me llevan a considerar la música como un arte de evocación [...]²⁰⁵.

Sin duda, uno de los aspectos más importantes de las *Siete canciones populares españolas* es el tratamiento armónico de cada una de ellas. Manuel de Falla alcanzó soluciones de gran sutileza, pero a veces, si nos acercamos más allá de los procedimientos armónicos concretos, los acompañamientos de algunas de las canciones parecen un lienzo en el que las notas que suenan simultáneas son como pinceladas que colorean los acordes.

²⁰⁵ Carta de Manuel de Falla a Henri Collet. París, 15-IV-1909. Fotocopia del original conservado en el Archivo Sra. Collet. AMF, signatura nº 6854-20. Traducción tomada de: NOMMICK, Yvan. «El *Quijote* en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones». *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Ed. de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 225.

SECCIÓN III: MANUEL DE FALLA Y LA DIFUSIÓN DE LAS *SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS*

Como indicamos al comienzo de este capítulo, las *Siete canciones populares españolas* fueron las últimas composiciones que Manuel de Falla terminó en París antes de su regreso a España en 1914. En cierto sentido estas obras supusieron un enlace entre una etapa de su vida y de su creación artística, la desarrollada en Francia, y su nuevo camino por andar en España.

Fueron muchos los vínculos de las *Siete canciones populares españolas* con la Francia vivida por Falla, tanto personales como musicales: la relación del músico con las intérpretes que las cantaron por toda Europa después de su marcha de París, la edición y traducción de las canciones y sobre todo el estilo mismo de las obras, en el que como hemos visto, fue esencial la influencia de la música francesa y el empleo de algunos procedimientos propios de la misma.

Desde el punto de vista personal, encontramos también en estas canciones numerosos nexos con Francia. El primero de ellos, su dedicatoria, es reflejo del ambiente que el músico español dejó atrás. Falla ofrendó las *Siete canciones* a su amiga Ida Godebska. La esposa de Cyprien Godebski fue la anfitriona de una de las tertulias parisinas más importantes de estos años²⁰⁶, pero además, junto a su marido, había formado el núcleo del grupo de amigos de Falla²⁰⁷. Esta dedicatoria consistiría, pues, no en una ofrenda cortés, sino en una prueba de agradecimiento a una persona cercana con la que mantuvo contacto asiduo tras su vuelta a España²⁰⁸.

El estreno de las *Siete canciones* aconteció ligado al regreso de Falla a España. Aunque desde comienzos del verano de 1914 el músico estaba proyectando el estreno de *La vida breve* en su país, pero la movilización general para el Ejército y la Armada franceses y el inicio de la Primera Guerra Mundial hicieron que el regreso del compositor junto a su hermano Germán se hiciera de manera precipitada. Sin duda, esto cambió los planes vitales de Falla e hizo que las *Siete canciones* no fueran entregadas a su editor. Además, se estrenaron

²⁰⁶ Como tales habían sido los destinatarios de múltiples dedicatorias, recordemos por ejemplo que Ravel había dedicado su *Sonatina* (1903-1905) a Ida y Cyprien («Cipa») Godebski.

²⁰⁷ Podemos encontrar todos los datos acerca de la relación de los Godebski y Falla así como de todos los amigos franceses que Falla dejó en París entre 1914-1918 en: COLLINS, Christopher Guy. *Manuel de Falla and his European contemporaries...*, Op. cit., pp. 297-300.

²⁰⁸ En el Archivo Manuel de Falla se conservan 32 cartas entre Falla y la familia Godebski, entre 1915 y 1932 (30 con el matrimonio y 2 con su hijo Jean). Son las contenidas en la carpeta de correspondencia nº 7052.

en Madrid en un momento en el que Falla se prodigó muy a menudo en los escenarios como pianista o como acompañante y las incluyó habitualmente en sus programas de concierto.

El 15 de agosto de 1914, Manuel de Falla ya se encontraba de regreso en Madrid²⁰⁹ y entre sus papeles traía las partituras de las *Siete canciones* (así lo refleja en sus manuscritos²¹⁰) y varios esbozos de *Noches en los jardines de España*. Atrás había dejado una Francia en guerra y pronto le llegaría la imposibilidad de recibir los derechos editoriales de sus obras. Falla no contaba entonces con una fuente de ingresos estable y el único proyecto consolidado era el estreno de *La vida breve* en Madrid, pero a principios de 1914 había acontecido un hecho que posibilitó que Falla retomara su vida musical en España como una figura de prestigio. Se trató del estreno de *La vida breve* en la Opéra-Comique en París. Éste supuso su consagración e hizo, como estudió la profesora Elena Torres, que la prensa española reflejara el éxito cosechado por Falla en París y alentara a los diversos círculos musicales a propiciar la puesta en escena de la ópera en nuestro país²¹¹. Tanto las condiciones artísticas ofrecidas, como el tono empleado por los empresarios en aquel momento denotaron el prestigio social que Falla había alcanzado en España tras el estreno parisino. Así, podemos valorar que a finales de 1914, ambas representaciones, en París y Madrid, habían allanado el camino y condicionaron de manera positiva el éxito de obras posteriores como las *Siete canciones populares españolas*.

Si repasamos las actividades que Falla llevó a cabo entre su llegada a España y el estreno de las *Siete canciones*, encontramos en primer lugar que fueron asiduos sus contactos con su círculo parisino. Bien por cuestiones que había dejado pendientes como las editoriales con Max Eschig, bien por su interés por los músicos y amigos que se habían quedado en el país galo en guerra, las misivas de estos meses con París fueron muy numerosas. Igualmente, de manera inmediata desde su vuelta, Falla mantuvo una actividad cultural muy intensa que le llevó a reintegrarse rápidamente en los ámbitos musicales y especialmente teatrales de Madrid. Prácticamente a diario, durante la segunda mitad del año 1914, estuvo en contacto con varios personajes que resultaron fundamentales como Joaquín Turina, el matrimonio Martínez-Sierra o Miguel Salvador.

A tenor de estas relaciones surgió el concierto-homenaje en el Ateneo de Madrid como un evento fundamental; desde luego, no fue casualidad que dicho homenaje se

²⁰⁹ Establecemos esta fecha por ser hasta el momento la primera carta enviada por Manuel de Falla desde Madrid: Carta de Manuel de Falla a Cecilia Yturralde. [Madrid], 15-VIII-1915. Fotocopia del autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6978-042.

²¹⁰ XL A1, donde anota «París, 1914».

²¹¹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...*, Op. cit., p. 93.

realizara de forma conjunta a Falla y Turina porque ambos músicos, de cara a la sociedad madrileña, habían seguido trayectorias similares durante sus años parisinos. Joaquín Turina había regresado a España en marzo de 1913 y se había instalado definitivamente en Madrid un año más tarde²¹². Ese pequeño espacio de tiempo entre la vuelta de Turina y la de Falla, hizo que cuando Falla regresó, el músico sevillano ya tuviera una vida musical activa que le facilitó su incursión en los círculos musicales madrileños. Turina acababa de finalizar la música de *Margot* en el mes de agosto y el 16 de septiembre comenzaron los ensayos en el teatro de la Zarzuela²¹³. En torno a esa fecha se debieron de reencontrar y desde ahí sus contactos fueron prácticamente diarios: ambos músicos estaban presentes en los ensayos y estrenos de las obras de cada uno, como por ejemplo el concierto en el Ateneo el 19 de octubre en el que el Cuarteto Renacimiento tocó el *Cuarteto en re* de Turina, los ensayos y estreno de *Margot* durante el mes de octubre, de *La pasión* en el teatro Lara el 29 de ese mismo mes y de *La vida breve* en noviembre²¹⁴. También juntos llevaron a cabo gestiones o negociaron proyectos futuros como su viaje en octubre del que Turina especificó «a Levante con Falla, negocio de Filarmónicas»²¹⁵; y asistieron prácticamente a diario al teatro, a veces en familia y habitualmente junto a los Martínez Sierra²¹⁶.

Falla también mantuvo en aquellos meses una relación asidua con Miguel Salvador, que en 1914 era el presidente de la sección de música del Ateneo y una figura fundamental en el entramado social y musical madrileño. Probablemente fue él mismo quien propició el concierto-homenaje en el que se estrenaron las *Siete canciones populares españolas*²¹⁷. En el

²¹² El 16 de septiembre, siempre según Turina. Podemos señalar las fechas exactas siguiendo el diario de Joaquín Turina nº 2, año 1914. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [últ. consulta: 18-V-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

²¹³ Según su diario, el martes 25 de agosto. También hace esta indicación el 27 de septiembre, anotando: «fin de Margot». Joaquín Turina, diario nº 2, año 1914. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [últ. consulta: 18-V-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

²¹⁴ El 12 de noviembre Turina indicó: «con Obdulía y los Martínez Sierra al ensayo de *La vida breve* y después a Lara a *La pasión*»; 13 nov: «ensayo primer acto vida breve»; 14 nov: «estreno con gran éxito de *Vida breve*». Joaquín Turina, diario nº 2, año 1914. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [últ. consulta: 18-V-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

²¹⁵ Anotación de Turina del 12 de octubre de 1914. Joaquín Turina, diario nº 2, año 1914. Fundación Juan March. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [últ. consulta: 19-V-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

²¹⁶ Como ejemplo tomamos la anotación de Turina en su diario donde indica el 27 de septiembre: «Por la noche a un palco con los M. Sierra y los Falla». Joaquín Turina, diario nº 2, año 1914. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [últ. consulta: 19-V-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>. La relación de Manuel de Falla y el matrimonio formado por Gregorio y María Martínez Sierra la estudiaremos en el capítulo siguiente dentro del marco de las canciones compuestas por Falla sobre texto de estos autores.

²¹⁷ En aquellos años, Miguel Salvador era crítico, vicepresidente del Ateneo de Madrid, presidente en 1915 de la Sociedad Nacional de Música y presidente de la Orquesta filarmónica de Madrid desde 1915 a 1936. Su actividad en el Ateneo de Madrid era intensa desde 1904 como secretario de la Sección de Música, como vicepresidente después y desde 1913 como presidente. Información contenida en el informe elaborado por el Archivo del Ateneo de Madrid, noviembre de 2016. Disponible en:

momento en que Falla regresó a España, Salvador combinaba las labores al frente de diversas instituciones con una actividad crítica que se remontaba al menos a 1903 en las páginas del diario *El Globo*, de la *Revista Musical* o de *Lira Hispana*, entre otras; recordemos por ejemplo, la sinceridad de comunicación que ya había mostrado en la crítica del concurso Ortiz y Cussó en 1905 valorando la interpretación del mismo Falla en aquel momento²¹⁸.

Según Teresa Cascudo, Salvador se distinguió entre otros aspectos, por su apertura a nuevas obras²¹⁹; Falla, abanderado de la música francesa desde su regreso a España, encontró en Miguel Salvador un aliado que subrayaba en sus escritos la predilección y divulgación por Claude Debussy y Paul Dukas²²⁰. El crítico no dudó en estos años en impulsar estas figuras y en favorecer que Falla lo hiciera en los años venideros en diversos acontecimientos como la conferencia del 14 de mayo de 1915 impartida por Falla sobre «La música nueva» o el Homenaje a Debussy que, tras su fallecimiento en 1918, organizó el mismo Ateneo.

El Ateneo de Madrid fue probablemente la institución madrileña con la que Falla tuvo en diversas épocas de su vida contactos más fructíferos²²¹. Vimos en el capítulo primero la ligazón a este organismo con sus primeras interpretaciones y estrenos en 1900, cuando Pedrell estaba al frente de la sección de música y figuras como Segismundo Moret y Marcelino Menéndez Pelayo ocupaban la presidencia y la vicepresidencia, respectivamente²²². Desde su regreso a Madrid en 1914, Falla por un lado encontró en el Ateneo de Madrid un lugar de difusión y exposición de sus ideas y por otro, se integró en ese llamado «círculo de convivencia»²²³ —tradicionalmente era un centro de confluencia de diversas opiniones de los intelectuales y artistas madrileños— a través del concierto-homenaje en el que se estrenaron las *Siete canciones* a principios de 1915. Este tipo de homenajes, al igual que el de 1918 en el que Falla pronunció la conferencia «El arte profundo de Claude Debussy», eran habituales y formaban parte de la estela de las

<https://www.ateneodemadrid.com/index.php/Sala-de-prensa/Destacados-Web/Los-cargos-historicos-del-Ateneo> [últ. consulta: 10-IX-2017].

²¹⁸ «De música; Orquesta Sinfónica de Madrid. Concurso Ortiz y Cussó, María del Consuelo Cordero, Manuel de Falla». *El Globo*. Madrid, 25-IV-1905.

²¹⁹ CASCUDO, Teresa. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de *El Globo* (1904-1913)». *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Teresa Cascudo y María Palacios (eds.). Sevilla, Editorial Doble J, 2011, p. 6.

²²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²²¹ PIÑEIRO BLANCO, Joaquín María. «Manuel de Falla en el Ateneo de Madrid». *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*, n° VII, cuarta época, 1996, pp. 113-118.

²²² DEL PINO, Rafael. «“Ateneístas” en Madrid. Música y pensamiento de Falla en el Ateneo». *La opinión de Granada*, 13-III-2005, p. 38.

²²³ VILLACORTA BAÑOS, Francisco. «El Ateneo de Madrid, círculo de convivencia intelectual (1885-1913)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 15, 1978, pp. 381- 419.

numerosas veladas en la que los autores, tanto españoles como extranjeros, recibían el tributo de los ateneístas como reconocimiento a su labor. No eran unos actos exclusivos de la sección de música, sino que se organizaban también en otras secciones como la de literatura que ya había homenajeado por ejemplo a Gómez de la Serna, Gabriele D'Annunzio, Théophile Gautier, etc.²²⁴. Estos eventos suponían la creación de vínculos sociales muy interesantes por reunir a las personalidades más importantes de cada arte. Como escribió Adolfo Salazar, que durante este 1914 ya era uno de los secretarios de la sección de Música²²⁵, el Ateneo era la «más alta cátedra extra-oficial»²²⁶ y por ello la repercusión del homenaje se extendía a todos los ámbitos musicales y culturales de Madrid.

1. El estreno de las *Siete canciones* en el Ateneo de Madrid

El concierto-homenaje a Manuel de Falla y Joaquín Turina donde se interpretaron por primera vez las *Siete canciones populares españolas* tuvo lugar el 15 de enero de 1915.

En este acto, las canciones fueron cantadas por Luisa Vela acompañada por Manuel de Falla al piano. La participación de la soprano valenciana probablemente se debió a un hecho coyuntural porque durante 1914-1915 fue ella la encargada de protagonizar varias de las obras compuestas por Falla y por Turina. Así, desde el mes de noviembre, estaba interpretando el papel de «Salud» en las representaciones de *La vida breve* en el Teatro de la Zarzuela. Y aunque Luisa Vela no había sido la cantante del estreno de *Margot* de Turina en octubre, sí fue la protagonista junto a la compañía de Sagi-Barba en las representaciones de esta obra en el teatro Principal de Zaragoza y en el Cervantes de Sevilla en la primavera de 1915²²⁷. Tan sólo una semana después del estreno, Manuel de Falla y Luisa Vela interpretaron de nuevo las *Siete canciones*, coincidiendo con la última representación en el Teatro de la Zarzuela; sin embargo, después de 1915, Falla no volvió a acompañar a la soprano en el escenario en ninguna ocasión²²⁸.

²²⁴ VILLACORTA BAÑOS, Francisco. *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1885-1912*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Centro de Estudios Históricos, 1985, p. 213.

²²⁵ En el curso 1914-1915 fue secretario 4º de nuevo según el informe elaborado por el Archivo del Ateneo de Madrid, noviembre de 2016. Disponible en: <https://www.ateneodemadrid.com/index.php/Sala-de-prensa/Destacados-Web/Los-cargos-historicos-del-Ateneo> [últ. consulta: 10-IX-2017].

²²⁶ SALAZAR, Adolfo. «Manuel de Falla: Las etapas de su obra». *Realidad: Revista de ideas*, nº 2, 1947, p. 40. Cit en: CASCUDO, Teresa. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador...», *Op. cit.*, p. 6.

²²⁷ *Margot* se representó en el Teatro Cervantes de Sevilla los días 15 al 18 de mayo de 1915 según *El Correo de Andalucía*. Sevilla, 19-V-1915 y en el Teatro Principal de Zaragoza en febrero de 1915.

²²⁸ En el Archivo Manuel de Falla no se conserva correspondencia ni datos de ningún tipo de relación posterior entre Falla y Luisa Vela.

Para seguir la preparación del concierto-homenaje tomamos como referencia las anotaciones que a finales de 1914 hizo Turina en su diario correspondiente a ese año. Según las mismas, el acto debió de ponerse en marcha durante el mes de diciembre porque las primeras noticias las escribió el 12 de ese mes: «a casa de Salvador. Proyectos de velada». Desde ese momento ambos músicos dieron sus partituras a Luisa Vela: Turina le entregó el 19 de diciembre su *Rima* sobre texto de Bécquer y suponemos que Falla haría igual con sus *Siete canciones*. Entre esa fecha y el 15 de enero tuvieron lugar algunos ensayos con la soprano; de tres de éstos tenemos constancia del día exacto²²⁹. Durante los días anteriores al estreno, los dos músicos tuvieron un papel activo en la preparación del homenaje: se reunieron en varias ocasiones con Miguel Salvador y organizaron algunos de los detalles del mismo, como por ejemplo la preparación de un ramo de flores para la cantante²³⁰.

El concierto se desarrolló como una combinación de obras de estreno y otras como primera audición en España. Se inició en la primera parte con un discurso del presidente de Ateneo, Miguel Salvador. En esta disertación²³¹, Salvador parecía alejarse considerablemente de la motivación principal del acto al optar por realizar una conferencia sobre la importancia de una cuestión social relacionada con la música: el papel del público y la importancia de su cordialidad y comprensión con la creación musical. Pero esta especie de homilía, en la línea de algunas de sus crónicas en las que otorgaba un papel fundamental al público en la mejora de la producción musical²³², pretendía propiciar un ambiente favorable entre los oyentes respecto a la nueva creación musical representada en ese momento por Falla y Turina.

Con la retórica de este discurso que conectaba con unos valores didácticos para el público y la crítica, Salvador dio paso a una segunda parte en la que Manuel de Falla interpretó las *Piezas españolas*²³³ y Joaquín Turina junto a Luisa Vela su *Rima* (sobre texto de Bécquer). Y finalmente, para la tercera parte, ambos compositores reservaron varias piezas de estreno: Manuel de Falla, las *Siete canciones populares españolas* junto a Luisa Vela y Joaquín Turina, *Recuerdos de mi rincón*, a los que sumó también en esta parte *Petenera* y *Rueda de niños*.

²²⁹ Turina anotó en su diario: 28 dic: «pego de la señora Vela por la tarde. Zarzuela por la noche»; 29 dic: «ensayo imaginativo con la Sra. Vela»; 31 dic: «ensayo poético del *Rincón* en casa de Salvador»; 9 enero: «ensayo útil con Luisa Vela». Joaquín Turina, diario n° 2, año 1914. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [últ. consulta: 18-V-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

²³⁰ 14 enero: «preparación de un ramo de flores con Falla». Joaquín Turina, diario n° 2, año 1914. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [últ. consulta: 18-V-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

²³¹ SALVADOR, Miguel. «En honor de Falla y de Turina. Un discurso». *Lira Española*, año II, n° 22, 1-II-1915, pp. 3-5.

²³² CASCUDO, Teresa. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador...», *Op. cit.*, p. 43.

²³³ El programa elaborado para la ocasión contenía entre las notas las elaboradas por Cecilio de Roda sobre las *Piezas españolas* en 1912 para el concierto número 195 de la Sociedad Filarmónica de Madrid.



Ilustración 1: Miguel Salvador, Joaquín Turina, Manuel de Falla y Luisa Vela en el homenaje a Falla y Turina celebrado en el Ateneo de Madrid el 15 de enero de 1915. AMF, imagen 7/106.

Tanto Turina como Falla eligieron para este acto obras de estreno y otras ya interpretadas en Francia. De estas últimas, destacamos que se trataba de un repertorio que había cosechado multitud de éxitos en París y que suponía una buena representación de las obras de pequeño formato que ambos habían compuesto e interpretado en numerosas ocasiones en el país galo. En el caso de Falla, optó por las *Cuatro piezas españolas*, y no las *Trois Mélodies*, y esta tendencia marcó una tónica en sus conciertos futuros, que fue la prácticamente nula interpretación de las melodías francesas en España a partir de aquel momento.

2. La recepción de crítica

Los periódicos más importantes de la época se hicieron eco del homenaje que iba a celebrar el Ateneo de Madrid en honor a Falla y Turina²³⁴. Pero la mayoría de las reseñas posteriores al concierto no entraron en demasiadas particularidades acerca de las obras

²³⁴ Citamos por ejemplo: «Ateneo de Madrid». *La Mañana*. Madrid, 15-I-1915. AMF, P-6409/1; «Ateneo de Madrid». *El Liberal*. Sevilla, 15-I-1915. AMF, P-6409/2.

interpretadas, sino que simplemente se centraron en tres aspectos: el primero fue transmitir una imagen triunfal de ambos compositores en el panorama musical español como «dos músicos jóvenes ilustres»²³⁵. Otras señalaron como carta de presentación sus respectivos logros en la música teatral con *La vida breve* y *Margot*: «Una gratísima velada se celebró anoche en honor de los maestros Falla y Turina, jóvenes compositores que recientemente han obtenido sendos éxitos con *La vida breve* y *Margot*, respectivamente»²³⁶. Y las últimas se limitaron a subrayar el prestigio que había supuesto la estancia en París de ambos músicos: «Dos compositores jóvenes y valiosos que, tras larga estancia en el extranjero, han regresado recientemente a España, para triunfar aquí, como antes habían triunfado allende las fronteras, fueron ayer festejados por la Sección de Música del Ateneo de Madrid»²³⁷.

Así, lo que realmente trascendió fue la realización de este homenaje y la unanimidad en señalar a Falla y a Turina como las grandes figuras de la música española regresadas a España. De toda la prensa que recogió este concierto, prácticamente la única crítica que mencionó algunos rasgos musicales de las *Siete canciones* fue la escrita por Adolfo Salazar, cuyo testimonio apuntó magistralmente los elementos clave de las obras que se escucharon:

Falla y Turina hubieron de subir al estrado y mostrar los últimos frutos de su talento creador. Fue primero Falla, quien con la colaboración de Luisa Vela, su genial intérprete, nos regaló la primera audición de sus *Siete canciones populares españolas*. Son ellas siete melodías que están en la boca del pueblo. Falla ha trazado allí la gema y ha sabido engazarla en la rica montura de su labor armónica, logrando así construir la joya inestimable. Con maestría, y confirmándonos sus dotes excelentes de pianista, interpretó además esas lindas pinturas que ha titulado *Aragonesa*, *Cubana*, *Montañesa* y *Andaluza*. Y fue luego Joaquín Turina quien antes de hacernos oír su *Petenera* y *Rueda de niños*, nos ofreció las primicias de una obra que, pensada como diversión o como ejercicio, se hubo luego de convertir en un admirable *scherzo* pianístico: es la *tragedia cómica*, que lleva por título *Recuerdos de mi rincón* [...]²³⁸.

La intuición del crítico le llevó a hacer una radiografía muy precisa de las canciones en la que señaló el elemento armónico como el responsable primero de su valor. En este artículo, Salazar dedicó una reseña mucho más larga a la obra de Turina, con lo que este primer escrito del crítico sobre obras del músico gaditano ni mucho menos apuntaba a lo que serían sus textos posteriores, en los que tomará a Falla como el verdadero y único abanderado de la música española²³⁹.

²³⁵ «En el Ateneo. Velada interesante». *El Universo*. Madrid, 17-I-1915.

²³⁶ «Notas musicales en el Ateneo». *El Debate*. Madrid, 16-I-1915. AMF, P-6409/7.

²³⁷ «En el Ateneo. Falla y Turina». *El Diario universal*. Madrid, 16-I-1915. AMF, P-6404/9.

²³⁸ Rolando David [pseudónimo de Adolfo Salazar]. «Conciertos en el Ateneo. Homenaje a los compositores Falla y Turina». *Lira española*. I-II-1915, II, 22, p. 7.

²³⁹ TORRES CLEMENTE, Elena. «La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar...», *Op. cit.*, p. 269.

Tras el estreno en el Ateneo, entre el mes de enero y febrero, Falla interpretó dos veces más sus *Siete canciones populares españolas*. Para obtener alguna referencia más precisa de la prensa sobre ellas tenemos que acudir a la interpretación que tuvo lugar junto con la última representación de *La vida breve*. Fue el 23 de enero de 1915, cuando coincidiendo con esta última función en el teatro de la Zarzuela, se organizó un evento en honor de Falla en el que antes de la ópera se leyeron poemas de Fernández Shaw, y el músico –junto a Luisa Vela– interpretó las *Siete canciones*²⁴⁰. En este caso los periódicos fueron más explícitos en cuanto a elogios y a valoración de las piezas insistiendo en su conexión con lo popular y en su singular armonización: «Todas son un primor de carácter, de originalidad y de maestría técnica. La Asturiana, la Jota, la Nana y una Canción gitana que hubo que repetirse, son otras tantas joyas [...]»²⁴¹. O «Las *siete canciones* son lindísimas. En ellas, Falla demuestra nuevamente su positiva valía, pues los cantos populares en que se inspiran aparecen vestidos y representados con maravilloso sentido artístico y extraordinario buen gusto»²⁴². Nótese que todas las críticas destacaron su similitud con el carácter de *La vida breve* y su conexión con lo popular.

Unas semanas más tarde, el 8 de febrero, se celebró el primer concierto de la Sociedad Nacional de Música. En él, junto a diversas obras de Granados y Turina, Falla volvió a interpretar las *Siete canciones populares españolas* y estrenó la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*. Con motivo de este concierto, *El Imparcial* del día siguiente recogió una de las críticas más descriptivas sobre las *Siete canciones* que tenemos de estos primeros meses de 1915:

La señorita Revilla cantó admirablemente *Siete canciones populares* del maestro Falla, que son siete joyas, de las que cada una da un reflejo vario e intenso de poético encanto. Falla ha sido, al musicar las «Coplas», sencillas y plenas de una dulce emoción, el músico prodigioso que escribió aquella gran copla *La vida breve*; es indecible el dominio perfecto, la madurez, la infinita maestría con que Falla ha tratado las melodías plenamente populares, acompañándolas de una armonía distinguidísima, de una novedad de ritmos y de modulaciones, de un claroscuro y una elegancia, conservándoles en toda su intensidad el perfume hondo y sano de su poesía que en pequeños trozos, en esos breves compases ha realizado la labor magna que Schubert y Schumann realizaron con el «died»²⁴³.

Esta reseña trata con suma cortesía, como prácticamente todas las que hemos podido leer, a Falla y a sus obras. Pero va más allá del resto de las críticas que subrayan el trabajo armónico y rítmico llevado a cabo en estas canciones para entroncarlas

²⁴⁰ Podemos leer una descripción del acto en la crónica que realiza *La Tribuna*. Madrid, 24-I-1915. AMF, P-6409/17.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² «Teatro de la Zarzuela». *El Liberal*. Madrid, 24-I-1915. AMF, P-6409/20.

²⁴³ «En el Ritz: La Sociedad Nacional de Música: Primer». *El Imparcial*. Madrid, 9-II-1915. AMF, P-6409/25.

directamente con los *lieder* de Schubert y Schumann. Dentro del género de obras para voz y piano, los compositores alemanes representantes del mundo *liederístico* eran los responsables de un género que tenía entidad como tal y por lo tanto el modelo más elevado dentro del panorama musical español.

Si bien, como hemos podido comprobar, la prensa fue absolutamente adulatora con las canciones compuestas por Falla, estos testimonios contrastan con el recogido —es cierto que muchos años después— por María Lejárraga para la que el estreno supuso un inesperado fracaso:

Hasta las cupletistas y cancioneras de *music hall* cantan, y reciben por ello el aplauso sincero y entusiasta de los públicos más vulgares, sus *Siete canciones españolas*, que estrenadas en 1915 por Luisa Vela, cantante de voz maravillosa y estilo perfecto, y ante un auditorio madrileño, melómano, exclusivo y *ultra sophisticated*, la flor y nata de los conocedores, fueron recibidas por él con evidente frialdad, cortesía un tanto desdenosa y absoluta incompreensión... Hoy son uno de los mejores negocios de los fabricantes de discos. Con los derechos de autor que ganó por ellas durante quince años no hubiera podido su autor pagarse una botella de champaña²⁴⁴.

Probablemente, los desencuentros personales que Falla y Lejárraga tuvieron años después condicionaron esta opinión y en consecuencia hay que entenderlos dentro de ese contexto. Pero de cualquier forma, no podemos olvidar la visión elitista del arte que tenía María, que conocedora de los orígenes de la composición de las canciones, no supo o no quiso entender esa cercanía entre la música culta y la popular. Además, debemos señalar que las tres ocasiones del momento en las que Falla puso sus obras en los mejores escenarios públicos, eligió las *Siete canciones*. Así, es muy significativo que Falla, en los tres actos más importantes que celebró desde su regreso a España, participara con estas obras y no con las *Trois Mélodies*, y ello pese a que las canciones francesas habían contado con el beneplácito de los músicos franceses y el éxito en el país galo. Con lo cual, ¿por qué Falla eligió las *Siete canciones* para estos conciertos? Podemos apuntar en primer lugar que porque debía de estar totalmente satisfecho con estas obras y con el nuevo tratamiento que había empleado en este conjunto de materiales populares; y en segundo porque ya en España, posiblemente fuera consciente de la gran importancia de la representación identitaria que debía mostrar su obra entre el público español y este conjunto de canciones era el producto idóneo para ello y para consolidar su popularidad entre intérpretes y público.

En el texto aludido anteriormente escrito por María encontramos un hecho tratado con merecida razón que ensombreció el éxito y la difusión de estas canciones, nos referimos a la gestión de los derechos de autor. Por culpa de la guerra y la falta de

²⁴⁴ MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. México, Biografías Gandesas, 1953, p. 119.

entendimiento con el editor, la publicación de las *Siete canciones* fue muy tardía y por tanto, no reportó a Falla ningún beneficio en los años inmediatamente posteriores a su estreno, ni tuvieron la difusión que habrían alcanzado de haberse impreso tras su composición. Curiosamente, a la larga, las *Siete canciones populares españolas* se han convertido en la obra de Falla más interpretada y probablemente dentro de las obras de formato reducido es la que más beneficios económicos ha proporcionado a sus herederos²⁴⁵.

3. La edición de las *Siete canciones populares españolas*

Las *Siete canciones populares españolas* fueron editadas por la casa francesa Max Eschig en 1922. Sorprende en primer lugar que desde la finalización de la composición de las canciones en París en 1914 y su estreno en enero de 1915, estas obras, tan demandadas por las cantantes, no fueran publicadas hasta siete años más tarde. Esta dilación en el tiempo se debió al estallido de la guerra y a la inexistencia de un contrato firmado entre Falla y Max Eschig, lo que provocó multitud de desavenencias y dio lugar a una extensa disputa que se refleja en la correspondencia conservada entre ambos.

Aún en París, Falla tuvo la intención de llevar a cabo de manera inmediata la publicación de las canciones, como le indicó a Leopoldo Matos a finales de julio de 1914: «En estos días voy a dar a grabar una colección de cantos populares de España, en los que trabajaba cuando te escribí la última vez [...]»²⁴⁶. Pero en este clima prebélico, en los días que transcurrieron entre esta carta y su regreso precipitado a España, Falla no entregó a Eschig el manuscrito de las *Siete canciones*.

Muy poco después de la llegada de Falla a Madrid, Max Eschig interrumpió los pagos acordados debido a los problemas con el gobierno francés derivados de su origen extranjero²⁴⁷. Por ello quedó imposibilitado para realizar cualquier edición o trabajo hasta que finalizara el conflicto, como le comunicó al músico en septiembre de 1914:

²⁴⁵ Durante esta investigación hemos intentado precisar con exactitud estos datos a través de la SGAE, pero no ha sido posible debido a la ley de protección de datos.

²⁴⁶ Carta de Manuel de Falla a Leopoldo Matos. París, 20-VII-1914. Fotocopia autógrafa firmada cuyo original se encuentra en el Archivo Histórico de las Palmas de Gran Canaria. AMF, sign. n° 7265/2-020.

²⁴⁷ La editorial Éditions Max Eschig fue fundada en 1907 por Max Eschig, inmigrante de origen checo. Información extraída en: <http://www.durand-salabert-eschig.com/english/historique3.php> [últ. consulta: 8-VI-2015].

Querido señor de Falla:

Me ocurre una historia increíble: el Ministro ha ordenado que ninguna correspondencia, ni objeto certificado ni giro sean expedidos a cualquier súbdito de una nacionalidad enemiga y por lo tanto, estoy bloqueado²⁴⁸.

A pesar de esta carta en la que el editor le informaba de su situación, en un primer momento y probablemente empujado por el éxito de las primeras audiciones de las *Siete canciones*, Falla intentó igualmente realizar con inmediatez la edición de las obras, como muestra la epístola de Falla a Eschig de marzo de 1915: «¿No puede hacer ahora la edición de mis *Siete Melodías Españolas* que son *de su propiedad*? ¡Se piden en todas partes desde que han sido cantadas en varios conciertos!»²⁴⁹. Pero con el paso de los meses, la correspondencia conservada entre el músico y el editor nos muestra un trasfondo lleno de dudas que afectaron no sólo a las canciones, sino también a *La vida breve* y a *Noches en los jardines de España*. Falla veía como su producción, en el caso de *Las noches* aún sin concluir, lo dejaba de antemano desprovisto de ingresos por un tiempo indefinido. Fue una época en que su situación era «discretamente complicada»²⁵⁰ y aun siendo muchos sus triunfos, sus ingresos se limitaban a las representaciones de *La vida breve*.

En el trasfondo del problema de la edición de las *Siete canciones* encontramos que Manuel de Falla, antes de salir de París, había prometido a Eschig la propiedad de las mismas a cambio de un trabajo que Falla no llegó a iniciar. Exactamente, a principios de 1914, ambos habían realizado un acuerdo verbal según el cual Falla recibió varios pagos de 500 francos mensuales, hasta julio de ese año, por la composición de una ópera en tres o cuatro actos que debía de concluir en esos meses. Como finalmente Falla no llevó a cabo esa obra²⁵¹, ofreció a Eschig a cambio del dinero recibido, la propiedad de las *Siete canciones* y los *Nocturnos*. Pero este acuerdo no lo reflejaron en ningún documento escrito y las únicas pruebas de este convenio eran las cartas donde ambos reiteraban sus respectivos compromisos, como la siguiente carta de agosto de 1914 según la cual quedaba pendiente la firma del contrato definitivo:

²⁴⁸ Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 19-VI-1914. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-006: «*Cher monsieur de Falla: Il m'arrive une histoire incroyable: Le Ministre a ordonné qu'aucune correspondance, ni objet recommandé ni mandat seraient délivrés à une personne ressortissant d'une nationalité ennemie, et par conséquent je suis bloqué.*».

²⁴⁹ Carta de Manuel de Falla a Max Eschig. Madrid, 14-III-1915. Carta contenida en las fotocopias remitidas por Joaquín Nin al Archivo Manuel de Falla. Sin sign.: «*Vous ne pouvez pas faire maintenant l'édition de mes Sept Mélodies Espagnoles qui sont de votre propriété ? On les demande partout depuis qu'elles ont été chantées dans plusieurs concerts* ».

²⁵⁰ Podemos leer una descripción detallada de las circunstancias económicas tenía en este momento en TITOS, Manuel. *Música y Finanzas. Biografía económica de Manuel de Falla*. Colección «Estudios». Serie «Biografías», n° 1. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2008, pp. 65-70.

²⁵¹ Información especificada en carta de Joaquín Nin a Max Eschig. París, 7-VIII-1917. Original mecanografiado (copia papel carbón con anot. autógr.). AMF, sign. n° 7333-08.

Querido Sr. de Falla:

He recibido bien su carta del 8 del corriente y estoy plenamente de acuerdo con su contenido. Por consiguiente, con los pagos que yo le he hecho soy el propietario para todos los países de sus

1. *Tres nocturnos* para piano y orquesta

2. *Siete melodías populares españolas* para canto y piano

Por lo tanto usted debe entregarme los manuscritos. Firmaremos los contratos definitivos a su vuelta o en cuanto la Guerra haya terminado²⁵².

Por ello es lógico que Manuel de Falla, con una Francia en guerra y sin ningún contrato formal por escrito que lo respaldase, sintiera desde el principio una cierta desconfianza hacia la editorial. Además, las suspicacias entre Falla y Eschig aumentaron con el paso de los meses y sobre todo con el estreno de *El amor brujo* en la primavera de 1915²⁵³. Eschig, propietario hasta el momento de las principales obras compuestas por Falla²⁵⁴, no dudó en reclamarle la pertenencia de la gitanería en cuanto llegaron a sus oídos las noticias del estreno²⁵⁵, cuestionando incluso la rapidez con que Falla hizo esta obra en comparación con los años que llevaba trabajando en los *Nocturnos* que eran de su propiedad²⁵⁶. En aquel momento, Manuel de Falla, con el estado en el que veía el resto de sus obras, no podía dejar también caer *El amor brujo* en manos de Eschig y atajó la situación desligándola desde el primer momento de la casa editorial francesa; no obstante, los recelos entre ambos fueron aumentando con multitud de cartas espinosas que muestran cómo Eschig pedía insistentemente a Falla los manuscritos de ambas obras, hasta volverse el tono exigente y molesto para el músico:

Es incuestionable –yo tengo sus cartas– que soy propietario de sus *Siete canciones populares españolas* por una parte, y de su obra para orquesta y piano *Nocturnos*; ¿podría enviarme, pues, estos manuscritos que voy a hacer grabar, de manera que estén listos cuando la guerra termine? La

²⁵² Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 10-VIII-1914. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-003: «*Cher Monsieur de Falla, J'ai bien reçu votre lettre du 8 c. et je suis pleinement d'accord avec son contenu. Par suite des versements que je vous ai faits je suis donc dès à présent propriétaire pour tout pays de vos 1. Trois Nocturnes pour Piano et Orchestre 2. Sept Mélodies populaires espagnoles pour chant et piano dont vous devez me remettre les manuscrits. Nous signerons les traités définitifs lors de votre retour, ou dès que la guerre sera terminée.*».

²⁵³ Todas las cuestiones relativas a la edición de *El amor brujo* las podemos encontrar en: GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid, Alianza Música, 1990, pp. 71-76.

²⁵⁴ A excepción de las *Cuatro piezas españolas*, editadas por Durand, de la correspondencia entre el músico y el editor se desprende que este último era el propietario de *La vida breve*, *Noches en los jardines de España* y *Siete canciones populares españolas*.

²⁵⁵ La primera carta en que se lo reclama es en carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 11-IV-1915. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-010.

²⁵⁶ Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 13-V-1915. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-012: «*Une chose qui m'étonne et que vous me permettez de vous dire franchement: comment se fait-il que vous ayez si vite écrit et orchestré un ouvrage de théâtre, alors que les Nocturnes, pour orchestre, dont nous parlons depuis si longtemps, ne sont pas encore achevés ?*». A continuación mostramos la traducción de este texto:

«Una cosa que me asombra y que usted me permitirá decirle francamente: ¿cómo es posible que haya escrito y orquestado tan rápidamente una obra de teatro, mientras que los *Nocturnos*, para orquesta, de los que hablamos, después de tanto tiempo, aún no han sido terminados?»

Recordemos que la composición de *Noches en los jardines de España* se inició en 1909, pero no fueron concluidas hasta 1916.

traducción francesa de las *Canciones populares* también llevará algún tiempo y no quiero tardar más en ocuparme de estas publicaciones con las que cuento mucho²⁵⁷.

Según el propio Falla, había además otro motivo importante por el que rehusaba las peticiones de Eschig para entregarle los manuscritos de las *Siete canciones*, su traducción: «Si no se las mandé fue porque no quería hacerlo sin tener la seguridad de contar con un buen traductor que conociera suficientemente el español dada la dificultad de adaptación de sus textos populares»²⁵⁸. Seguramente con ambas razones como motivos principales, con Eschig dispuesto a llevar a Manuel de Falla a los tribunales y sin saber qué iba a suceder con la edición y los derechos de *La vida breve*, *Noches en los jardines de España* y *Siete canciones populares españolas*, Falla pidió a Joaquín Nin, residente en París, que actuara como intermediario y fuese su portavoz en las negociaciones con Eschig²⁵⁹.

Los intentos de acuerdo iniciados por Nin se dilataron en el tiempo por la falta de respuesta de Eschig, lo que llevó al intermediario a plantear a Falla muy firmemente romper con la casa editorial²⁶⁰. Pero desde el regreso de Falla a España y durante toda esta disputa, tenemos que destacar la lealtad que el músico mostró hacia su editor francés porque realmente tuvo ofertas de otras casas editoriales para publicar sus obras y siempre respetó ese compromiso que había ofrecido en 1914. En el caso de las *Siete canciones populares españolas* recibió en 1918 la oferta de Rouart Lerolle²⁶¹ para llevar a cabo la edición, pero Falla, a pesar de la inexistencia de un acuerdo firmado, fue fiel a la palabra dada a Eschig.

Finalmente, en 1920 se estableció el contrato. Fue un documento supervisado por Leopoldo Matos, que en ese mismo momento recomendó a Falla «entregarle los manuscritos [de las *Siete canciones*]»²⁶². A principios de julio de 1920 los originales de las

²⁵⁷ Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 19-XII-1915. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-017: «Il est incontestable – j'ai vos lettres – que je suis propriétaire de vos Sept Mélodies Populaires Espagnoles d'une part, et de votre œuvre pour orchestre et piano "Nocturnes"; voulez vous donc bien m'envoyer ces manuscrits que je compte mettre en gravure de façon à ce qu'elles soient prêtes lorsque la guerre sera terminée. La traduction française des mélodies populaires prendra aussi quelque temps et je ne veux plus tarder à m'occuper de cette publication sur laquelle je compte beaucoup».

²⁵⁸ Carta de Manuel de Falla a Joaquín Nin. [Madrid], 22-VIII-1917. Borrador autógrafa firmado. AMF, sign. n° 7334-003.

²⁵⁹ También intervino en esta cuestión Paul Milliet que en todas sus cartas defiende al editor francés y pretende fomentar la confianza entre el editor y el músico.

²⁶⁰ Carta de Joaquín Nin a Manuel de Falla. [París], 28-I-1918. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 7333-010.

²⁶¹ Cartas de Rouart Lerolle a Manuel de Falla en las que se ofrece a realizar la publicación de las *Siete canciones populares españolas*. París, 24-I-1918. Original autógrafa firmado. AMF, sign. n° 9161-004 y París, 17-IV-1918. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9161-005.

²⁶² Carta de Joaquín Nin a Manuel de Falla. [París], [1920]. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 7333-019.

obras ya estaban en posesión de Max Eschig²⁶³ y a priori, salvados tantos años de problemas, la edición de las canciones debería haber sido inminente: la firma de ese contrato ya se había llevado a cabo, los manuscritos estaban en posesión de Eschig y este anunciaba a Falla rápidamente la impresión de las pruebas²⁶⁴; pero un nuevo problema demoró la edición más de un año aún: la traducción al francés del texto original español.

La edición, por deseo de Eschig, debía incluir el doble texto, español y francés, como una maniobra necesaria para hacer efectiva la deseada popularización de la obra. Como hemos comprobado, Falla, de acuerdo con el editor, estuvo muy preocupado por la traducción desde el principio de la puesta en marcha de la edición por tratarse de textos de origen popular y por las dificultades que se podrían originar derivadas de ello. Así se lo advertía a Eschig ya en 1915:

En cuanto a las *Canciones españolas*, recibirá pronto la parte de canto con los acentos marcados con tinta roja para facilitar la traducción al francés. ¿Quién la va a hacer? Es muy difícil a causa del carácter popular del texto original que será necesario trasladar en lo posible. Cuando la traducción esté hecha me propongo hacerle una copia del único original que poseo, que ha servido para las audiciones ofrecidas en los conciertos dados²⁶⁵.

El epistolario entre Falla y Eschig muestra que prácticamente desde su composición, el editor tenía interés por preparar la traducción con la mayor premura posible, pero la elección errónea de los traductores y la ineffectividad de los mismos, retrasó aún más su tarea. En un principio iba a ser Jean Prudhomme el encargado de realizar la traducción²⁶⁶, pero Eschig descartó esta opción por la demora que su intervención supondría²⁶⁷. En el verano de 1916, Falla le había propuesto que este trabajo lo llevara a cabo su amigo George Jean-Aubry²⁶⁸, aunque no fue hasta 1920, estando las canciones en

²⁶³ En carta de 6 de julio de 1920 le manda las pruebas de las *Siete canciones populares españolas* e indica: «he dejado un hueco para la traducción». Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 6-VII-1920. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-030. Falla probablemente se las diera en el concierto en París del 28 de mayo.

²⁶⁴ Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 6-VII-1920. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-030.

²⁶⁵ Carta de Manuel de Falla a Max Eschig. Madrid, 21-VI-1915. Borrador autógrafo firmado. AMF, sign. n° 9142-044: «*Quant aux mélodies espagnoles, vous recevrez bientôt la partie de chant avec les accents marqués à l'encre rouge pour faciliter la traduction française. Qui va la faire ? C'est très difficile à cause du caractère tout à fait populaire du texte original qu'il faudra rendre au possible. Quand la traduction sera faite je ferai faire pour vous une copie de l'unique original que je possède, celui dont [on] s'est servi pour les auditions déjà données aux concerts.*».

²⁶⁶ Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 13-V-1915. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-012.

²⁶⁷ Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 24-IX-1916. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-019.

²⁶⁸ Carta de Manuel de Falla a Max Eschig. Madrid, 24-VIII-1916. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-047.

posesión de Eschig, cuando las pruebas fueron entregadas a Pierre Lalo²⁶⁹. Tras depositar la confianza en el periodista y traductor²⁷⁰, finalmente éste no realizó el trabajo y Eschig propuso a Falla que fuera Paul Milliet el encargado de la versión²⁷¹. Falla intervino en todos los detalles de la misma; supervisó el proceso e incluso eligió él mismo entre las opciones propuestas por Milliet en algunas de las obras como la «Canción»²⁷².

A primeros de 1922 ya estaban listas las pruebas con la traducción y tras ultimar los detalles de la portada diseñada por Germán Falla y el papel de ésta, por fin se pudo llevar a cabo la edición de las *Siete canciones populares españolas*.

El final de esta larguísima disputa fue feliz, pues incluso durante 1920 se iniciaron las negociaciones entre Chester y Eschig y de esta política de entendimiento consiguieron como resultado la coedición de las *Siete canciones* para Chester en Inglaterra y para Eschig en el resto del mundo²⁷³. Parece que así, con un poco de orden en esta ardua cuestión que afectaba a gran parte de su producción, Falla pudo marchar a Granada y abrir una nueva etapa compositiva y económica.

4. La interpretación de las *Siete canciones populares españolas* hasta su edición en 1922

4.1. Manuel de Falla, intérprete de sus obras (1914-1922)

Durante los años siguientes al estreno de las *Siete canciones*, Manuel de Falla llevó una intensa actividad interpretativa como pianista y como pianista acompañante como sólo había hecho en su juventud. Las motivaciones para ello serían dobles: por una parte pesaría el interés del músico por difundir tanto su obra como el repertorio que admiraba y deseaba dar a conocer en España²⁷⁴; por otro lado, entrarían en juego también intereses

²⁶⁹ M. Pierre Lalo fue un influyente crítico musical francés, periodista de talento y traductor. Hijo del compositor francés Édouard Lalo, destaca su trabajo como columnista de *Le Temps*. Podemos encontrar información detallada en: ROLAND-MANUEL. «Maurice Ravel and Recent French Music». *A Ravel Reader. Correspondence, articles, interview*. Compilado y editado por Arbie Orenstein. United States of America, Columbia university press, 2003, pp. 444-447.

²⁷⁰ E incluso medió G. Samazeuith. Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 13-X-1920. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9142-038.

²⁷¹ Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 13-I-1921. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9143-001.

²⁷² Carta de Paul Milliet a Manuel de Falla. París, 30-VI-1921. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 7285-031.

²⁷³ Carta de Max Eschig a Manuel de Falla. París, 4-VI-1921. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 9143-004.

²⁷⁴ Podemos encontrar un estudio de los repertorios interpretados en: TORRES CLEMENTE, Elena. «Del teclado a la pauta. El piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *El piano en España*

económicos, pues como hemos indicado anteriormente, su estrechez monetaria en aquellos años era evidente. Además, en este momento, su presencia como intérprete suponía un gran atractivo, lo que cristalizó en la aceptación de verdaderas giras de conciertos –como la realizada a finales de 1917 junto a Aga Lahowska–, o en la participación en conciertos tan relevantes como el celebrado en el Palacio de Carlos V, donde por primera vez interpretó en público la parte de piano de *Noches en los jardines de España*²⁷⁵.

Las primeras interpretaciones de las *Siete canciones* corrieron exclusivamente a cargo del compositor. Como ya hemos comprobado, entre enero y febrero de 1915 las acompañó en los tres recitales en que tocó²⁷⁶ y de las interpretaciones siguientes tenemos que destacar la gira de 1917 en la que Falla acompañó a Aga Lahowska en nueve conciertos en menos de un mes. La primera noticia que tenemos de ambos intérpretes juntos²⁷⁷ es de octubre de 1917, cuando asistieron a la inauguración de las escuelas construidas junto a la casa natal de Goya en Fuendetodos.



Ilustración 2: Aga Lahowska acompañada por Manuel de Falla. AMF, imagen 7/52.

entre 1830 y 1920. José Antonio Gómez Rodríguez (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 21-64.

²⁷⁵ El 26 de junio de 1916.

²⁷⁶ Concierto celebrado el 15-I-1915 en el Ateneo de Madrid, AMF, FN 1915-001; Concierto celebrado el 23-I-1915 en el Teatro de la Zarzuela. (De este último, no se conserva programa de concierto, sólo referencias en prensa: *ABC* (23-V-1915), *La Tribuna*, 24-I-1915; *ABC*, 24-I-1915; *El Liberal*, 24-I-1915; *La Correspondencia*, 24-I-1915; Concierto del 28-V-1915 en el hotel Ritz. AMF, FN 1915-021.

²⁷⁷ Omitimos el concierto del 21-IX-1917 porque aunque se conserva el programa de concierto en el AMF, FN 1917-010, sabemos por los epistolarios conservados y por la prensa del 22-IX-1917 (*La Voz de Guipúzcoa*) que Falla no acompañó sus *Siete canciones populares españolas* en ese concierto.

Dos meses después, tras un concierto en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 4 de diciembre de 1917, ambos iniciaron un viaje en el que interpretaron siete recitales que les llevó entre el 4 y el 17 de diciembre de 1917 a ofrecer prácticamente un concierto diario en San Sebastián, Madrid, La Coruña, Gijón, Oviedo, Bilbao y Burgos²⁷⁸, La prensa se hizo eco de todos ellos con multitud de halagos:

Fue uno de los más interesantes que hemos oído en la Filarmónica. La sala estuvo llena y el público la abandonó poseído del mayor entusiasmo. En verdad no se puede cantar con más noble sentido del arte que lo hizo ayer Aga Lahowska. Falla se nos dio a conocer en su doble aspecto de compositor y ejecutante, causando sus obras y la interpretación que las dio el mejor efecto. Hubo aplausos y aclamaciones a granel, todo muy merecido²⁷⁹.

Ofrecieron unos recitales con programas muy parecidos, en los que interpretaron las *Siete canciones populares españolas* o las *Cuatro piezas españolas* para piano, una parte de música polaca, seguramente deseo de Lahowska, música popular del norte de España y obras liederísticas de Schubert, Schumann, Gluck, Pergolesi, Martini, etcétera.

Consideramos que es importante detenernos en este grupo de conciertos porque es el mejor ejemplo de la demanda que las instituciones hacían de Manuel de Falla como intérprete de su obra. Podemos leer al respecto un recorte de prensa de 1917, en el que se indica: «Uno de los mayores atractivos que tenía para nosotros el festival español del sábado último era la cooperación del ilustre compositor Manuel de Falla, a quien algunos han llamado el jefe de la escuela española»²⁸⁰. Sus *Piezas españolas* y las *Siete canciones*²⁸¹ y el interés que su presencia al piano tenía en las salas de conciertos se muestra en los numerosos conciertos en que las interpretó: de los diecisiete conciertos de los que se conserva programa acompañados por Manuel de Falla entre 1915 y 1918 están incluidas en doce.

Así, Falla se erigió en el mejor difusor de sus *Siete canciones* al ser el intérprete de las primeras audiciones de estas obras, como podemos comprobar en la siguiente tabla en la que mostramos los conciertos acompañados por Falla entre 1915 y 1918:

²⁷⁸ La Coruña (7-XII-1917), Gijón (11-XII-1917), Oviedo (12 y 13-XII-1917), Bilbao (15 y 16-XII-1917), Burgos (17-XII-1917). Durante el mes de abril de 1918 interpretaron juntos otros dos conciertos: el celebrado en el Hotel Ritz en Madrid (16-IV-1918) y el «Homenaje a Debussy» llevado a cabo en el Ateneo de Madrid (27-IV-1918).

²⁷⁹ *Pueblo vasco*. Bilbao, 16-XI-1917.

²⁸⁰ *La Voz de Guipúzkoa*. 22-IX-1917.

²⁸¹ Por el contrario, desde su regreso a España, tan sólo tenemos constancia de que acompañara sus *Trois Mélodies* en el concierto realizado junto a Madeleine Greslé el 9-V-1919. AMF, FN 1919-004.

Fecha	Lugar	Intérpretes	Programa	Fuentes AMF
15-I-1915	Ateneo de Madrid	Luisa Vela, Joaquín Turina y Manuel de Falla	Obras de Joaquín Turina y <i>Cuatro piezas españolas</i> y <i>Siete canciones populares españolas</i> de Falla.	Programa FN 1915-001
23-I-1915	Teatro de la Zarzuela. Madrid	Luisa Vela y Manuel de Falla	Función homenaje a Falla por la empresa de la Zarzuela. <i>Siete canciones populares españolas</i> y <i>La vida breve</i> .	<i>ABC</i> 23-I-1915. P-6409-016 <i>Heraldo de Madrid</i> . 24-I-1915. P-6409-018
8-II-1915	Hotel Ritz. Madrid	Manuel de Falla, Joaquín Turina, Miguel Salvador (pianos), Bartolomé Pérez Casas (dir.), Josefina Revillo (sopr.)	Obras de Turina, Granados, Bach y <i>Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos</i> y <i>Siete canciones populares españolas</i> de Falla. Concierto de inauguración de la Sociedad Nacional de Música.	Programa FN 1915-017
16-2-1917	Teatro Eslava de Madrid	Helene Gilina. Manuel de Falla y otros	Obras de Albéniz, Usandizaga, Granados, Vives, Tabuyo, Baldomir, P. Casas, Villa, Turina, Chapí, Barbieri y cinco de las <i>Siete canciones populares españolas</i> .	Programa FN 1917-002
10-1917	Fuendetodos (Zaragoza)	Aga Lahowska y Manuel de Falla	Alguna de las <i>Siete canciones</i> entre otras obras, alguna de ellas religiosa.	<i>Mundo Gráfico</i> . 10-1917. P-6409-110
4-12-1917	Residencia de Estudiantes. Madrid	Aga Lahowska y Manuel de Falla	<i>Cuatro piezas españolas</i> y <i>Siete canciones populares españolas</i> junto a obras de Gretchaninov, Wieniawski, Fauré, Debussy, Chopin y Niewiadomski.	Programa FN 1917-015
7-12-1917	Teatro Rosalía de Castro. La Coruña	Aga Lahowska Manuel de Falla	Obras de Gluck, Pergolesi, Schumann, Chopin, Martini, Debussy y Wieniawski. <i>Piezas españolas</i> de Falla. Dos melodías asturianas, Dos melodías gallegas y <i>Siete canciones populares españolas</i> de Falla.	Programa FN 1917-016
11-12-1917	Teatro Jovellanos. Gijón	Aga Lahowska Manuel de Falla	Obras de Marcello, Schubert, Schumann, Paderewski, Szopski-Niewiadomski, Chopin, Grieg, dos melodías asturianas. <i>Piezas españolas</i> y <i>Siete canciones populares españolas</i> .	Programa FN 1917-018
13-12-1917	Teatro Campoamor. Oviedo	Aga Lahowska Manuel de Falla	Obras de Gretchaninov, Borodin, Stravinsky, Wieniawski, Guiridi, F. Alió, B. Fernández y Turina. <i>Cuatro piezas españolas</i> y <i>Siete canciones populares españolas</i> .	Programa FN 1917-021
16-12-1917	Sociedad Filarmónica de Bilbao	Aga Lahowska Manuel de Falla	Obras de Gretchaninov, Wieniawski, Debussy, Guridi, B. Fernández y Turina. <i>Cuatro piezas españolas</i> y <i>Siete canciones populares españolas</i> .	Programa FN 1917-026
17-12-1917	Teatro Principal. Burgos	Aga Lahowska Manuel de Falla	Obras de B. Marcello, Schubert, Schumann, Szopski-Niewiadomski, Paderewski, Balakirew, Martini, Grieg y Debussy. <i>Cuatro Piezas españolas</i> y <i>Siete canciones populares españolas</i> .	Programa FN 1917-029
16-4-1918	Hotel Ritz Madrid	Aga Lahowska Manuel de Falla	Obras de Haendel, Carissimi, Schubert, Schumann, Lully, Weckerlin, Paderewski, Niewiadomski, Turina y Debussy. <i>Siete canciones populares españolas</i> .	Programa FN 1918-003 <i>El Liberal</i> . 18-IV-1918. P-6409-126

Tabla 13. Conciertos en los que Falla interpreta *las Siete canciones* entre 1915 y 1918.

A partir de 1920, Manuel de Falla fijó su residencia en Granada. Desde entonces, mantuvo una actividad interpretativa menos intensa, aunque no la abandonó ni dentro ni fuera de España. En estos años sus acompañamientos tienen lugar principalmente en los actos no organizados por Falla en los que interpreta prácticamente siempre sus *Siete canciones populares españolas*, y en los homenajes que se dedican al músico, como los celebrados en 1926 en Sevilla y Cádiz²⁸².

Desde 1922, cuando se lleva a cabo la edición de las canciones, su difusión cambió por completo. A partir de ese momento, los programas de concierto, prensa y epistolarios donde se hace referencia a la interpretación de estas obras se cuentan por cientos. Por ello, y dada la magnitud de este tema con entidad propia, su estudio no tiene cabida dentro de este trabajo.

4.2. La difusión e interpretaciones de las Siete canciones populares españolas entre 1914 y 1922

Como acabamos de indicar, las primeras interpretaciones de las *Siete canciones* estuvieron ligadas al propio compositor; él fue el encargado de acompañarlas y elegir los eventos donde se realizaron las primeras audiciones. Pero no olvidemos que la diferencia entre el destino de su composición –para una artista en un espectáculo de París– y las primeras interpretaciones que se hicieron dentro del mundo lírico, pueden parecernos hoy muy distantes. Si bien prácticamente la totalidad de las interpretaciones de las que Falla conservó referencias de las *Siete canciones* fueron dentro de los ámbitos «cultos» o en salas de conciertos, tenemos que subrayar que durante 1914 la división o la lejanía entre los espectáculos populares y las canciones de concierto no era tal, y que la intencionalidad del músico y las condiciones técnicas vocales de las *Siete canciones* permitían una permeabilidad muy coherente en escenarios muy diversos.

Como hemos visto desde el principio de este capítulo, la primera interpretación de las *Siete canciones populares españolas* no fue ni en el teatro ni por el tipo de artista para quien Falla las concibió. Pero probablemente, de haber acontecido su estreno en el Odéon de París, su devenir interpretativo habría sido muy similar al que tuvo. No olvidemos que la raigambre popular que permitía la permeabilidad era el canto porque el acompañamiento

²⁸² Sevilla (14-XII-1926) y Cádiz (17 y 18-XII-1926) junto a Conchita Badía. Acompañó las *Siete canciones populares españolas* y dos de las *Trois Mélodies* («Chinoiserie» y «Séguirille»), AMF, FN 1926-018, FN 1926-019(1) y FN 1926-019(2).

pianístico resultaba tan elaborado y de gran dificultad técnica. Ambos dan lugar a la superposición de planos culto y popular que tanto se repitió durante aquellos años. Subrayamos que en aquel momento en las salas de concierto era especialmente atractiva la dualidad de estas canciones por su variedad estilística como conjunto; junto al germen popular, otro aspecto hacía que fueran un magnífico caldo de cultivo para abanderar la música española: un altísimo nivel técnico y compositivo del acompañamiento.

Si seguimos ejemplos análogos, corroboramos la hipótesis de que la distancia entre los espectáculos populares y el repertorio de concierto en aquel momento no era tan marcada y que los trasvases entre ellos eran continuos. En este sentido recordemos el estreno de Raquel Meller de las *Tonadillas* de Enrique Granados, cuya intención era la de dignificar un género, el cuplé, del que la tonadilla había sido una fuente esencial²⁸³; o al propio Falla que sólo un año después escribió una obra para Pastora Imperio, artista más cercana a los teatros de variedades que al mundo lírico.

Esa posible cercanía estilística entre géneros que pudo existir a principios de siglo consideramos que vino sobre todo condicionada por una cuestión técnica que haría aún más comprensible esa versatilidad. Nos referimos a la vocalidad y técnica interpretativa de las *Siete canciones*. En primer lugar no podemos olvidar que las obras eran en su origen canciones populares auténticas que podría interpretar el propio pueblo, por lo que es evidente que fueron pensadas para una voz femenina, pero no para una mezzo de formación *clásica* que necesitase un bagaje *liederístico* para ejecutarlas. Y en segundo lugar tenemos que observar cómo eran las primeras cantantes de las *Siete canciones*. Recordemos que la primera intérprete encargada de su estreno fue Luisa Vela. Precisamente era una de las figuras más destacadas de la zarzuela y ha pasado a la historia como una de las grandes personalidades del género. Así, aunque fuera cantante con formación, se movía en un ámbito en el que las exigencias vocales no eran tan elevadas y donde se acostumbraba a usar esos recursos técnicos propios de la música popular. Cuando posteriormente vinieron las cantantes líricas y las intérpretes extranjeras, en los registros sonoros conservados se percibe que fue usual que las cantantes hicieran una cierta modificación de su vocalidad y su forma de emisión al interpretar las *Siete canciones* con el objeto de hacerlas «más populares». Esto se aprecia claramente en la grabación de María Barrientos de 1928 y también en la realizada al mismo tiempo por Conchita Supervía, con recursos populares como la voz de pecho o los arrastres entre notas.

²⁸³ PERANDONES, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916)...*, *Op. cit.*, p. 337.

Junto a la cercanía de aspectos técnicos entre géneros populares y cultos que pudo existir durante el siglo XX, no podemos obviar también el interés evidente que en estos momentos sintió Manuel de Falla, al igual que sus coetáneos, por los espectáculos musicales más populares. En primer lugar, fue el propio Falla el que en el momento de su composición habla de estas obras como «cantos populares». Son obras de directa raigambre folclórica y probablemente de forma inconsciente esta definición las sitúa en su origen en un espacio no tan delimitado o definido, sino mucho más ambiguo. Así, las *Siete canciones*, que aunque son repertorio de concierto y claramente funcionan como canciones artísticas, podrían haber tenido cabida perfectamente en los espectáculos populares. El músico consiguió, al igual que Granados, que un género como la canción artística, al que se le atribuyen habitualmente rasgos como la rigidez y poca movilidad, se convirtiera en permeable y versátil.

Tenemos que recordar que entre 1915 –fecha del estreno– y 1922 –fecha de la edición– su distribución fue limitada. Al no estar editadas, los manuscritos se encontraban en manos del propio Falla y él tenía el control de sus interpretaciones. Por los epistolarios conservados conocemos a las intérpretes interesadas por estas obras, pero dada la alta cifra y la variedad de contextos e intérpretes, no hemos rastreado de forma exhaustiva todos los conciertos en los que se ofrecieron estas canciones sin participación directa de Manuel de Falla; no obstante, sí hemos observado que fundamentalmente fueron las cantantes francesas las que solicitaron más asiduamente sus partituras. Junto a la cantante polaca Aga Lahowska, que ya hemos visto es la soprano más ligada durante estos años a las *Siete canciones* por las interpretaciones que realizó junto a Falla, se interesaron por este corpus las más reputadas sopranos líricas del país galo. Con la mayoría, Falla había tenido contacto fundamentalmente en París durante su estancia en el país vecino. Entre ellas cabe destacar a Jane Bathori, Magdeleine Greslé, Genevieve Vix o Louise Alvar.

Independientemente de este aspecto circunstancial, como fue la tardanza con la que se realizó la edición de las canciones y que propició el interés de las cantantes por las *Siete canciones populares españolas*, podríamos señalar que en estas obras, la canción artística y la canción folclórica y popular²⁸⁴ encuentran una cercanía muy significativa. Los delgados límites primitivos entre lo popular y lo culto que a lo largo del siglo XX se fueron ampliando, hoy en día están volviendo a difuminarse, de manera que son muy habituales las interpretaciones de las *Siete canciones populares españolas* por artistas que no pertenecen al

²⁸⁴ Categorías establecidas en: CAICEDO, Patricia. «Marcel Duchamp y la *performance practice* de la canción artística latinoamericana». En prensa.

ámbito lírico, sino al flamenco. Recordemos por ejemplo las recientes grabaciones de Estrella Morente acompañada por Javier Perianes²⁸⁵, o el espectáculo de Rocío Márquez junto a Rosa Torres Pardo²⁸⁶ al piano, que incluye alguna de las *Siete canciones* y que devuelven a estas obras del género de la canción la adaptabilidad y elasticidad con que se crearon cuando es interpretado por diferentes ejecutantes a través del tiempo²⁸⁷.

5. Los registros sonoros realizados por Manuel de Falla y María Barrientos

Un aspecto especialmente poco estudiado de la obra en general de Manuel de Falla son sus registros sonoros. Son escasísimos los textos que hacen una valoración de las grabaciones existentes, bien sean históricas o actuales, y a excepción de la monografía realizada por Justo Romero, no hay en la obra de Manuel de Falla ningún trabajo completo que se adentre en cuestiones analíticas para abordar su discografía²⁸⁸. Llama aún más la atención que este aspecto continúe inexplorado por la multitud de grabaciones realizadas por el propio compositor de varias de sus obras, entre ellas las *Cuatro piezas españolas* o el *Concerto*. En el caso de las *Siete canciones populares españolas* es una faceta aún sin trabajar que supone una ausencia significativa por ser una de las obras fallianas más registradas.

Aunque podríamos dedicar una investigación doctoral completa a todos los elementos constitutivos de los registros sonoros realizados sobre estas canciones a lo largo del siglo XX, un trabajo de tal naturaleza excedería los límites de nuestra investigación. No obstante, no podemos obviar estos documentos en este trabajo porque el propio compositor realizó una grabación sonora de ellas. Por este motivo nos acercaremos al estudio de la interpretación musical centrada únicamente en los registros sonoros realizados por Manuel de Falla junto a la cantante María Barrientos, en tanto fuente primaria para nuestro estudio.

En el desarrollo de esta sección, en primer lugar llevamos a cabo una investigación de las motivaciones y circunstancias que rodearon el proceso de grabación y seguidamente nos centramos en los propios registros sonoros realizados por Manuel de Falla. El hecho

²⁸⁵ El pianista Javier Perianes y la cantaora Estrella Morente grabaron un disco titulado *Encuentro* que contiene las *Siete canciones populares españolas* y *El amor brujo* (suite para piano) de Manuel de Falla y las *Canciones Españolas Antiguas* de Federico García Lorca. Harmonia Mundi, 2016.

²⁸⁶ *Desconcierto* es el título del espectáculo creado por la pianista Rosa Torres Pardo junto a la cantaora Rocío Márquez y al poeta Luis García Montero. El hilo conductor de este recital es la riqueza de la cultura popular en la obra de Albéniz, Granados, Falla y García Lorca.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Como trabajo de conjunto únicamente podemos citar el siguiente volumen: ROMERO, Justo. *Falla-Discografía Recomendada*. Barcelona, Península, 1999.

de que el propio autor sea el intérprete nos permitirá valorar cuestiones relativas a aspectos puramente musicales de estas obras y de los elementos contenidos en la partitura, así como de su práctica interpretativa.

Obviamente, tenemos que tener en cuenta que las limitaciones interpretativas pudieron interferir entre la idea del músico y su propia realización. Además, al existir una cantante a la que debe supeditarse el pianista acompañante, la distancia entre la idea prefijada del creador y el resultado sonoro, es mayor. Pero en cualquier caso, Falla debió de intentar reflejar a través de esta versión su particular concepción de las obras.

5.1. *Motivaciones y circunstancias de la grabación*

Entre 1928 y 1930, Manuel de Falla realizó junto a María Barrientos las grabaciones de las *Siete canciones populares españolas*, del *Soneto a Córdoba* y de la *Canción del fuego fatuo*. Las de las *Siete canciones* se hicieron en dos momentos separados en el tiempo, lo que condicionó su difusión y las circunstancias técnicas e interpretativas de las mismas: en la primavera de 1928 se registraron las cuatro primeras canciones, de las que tres se pusieron a la venta en 1929, y entre el 3 y 4 de junio de 1930²⁸⁹ se grabó la «Nana», la «Canción» y el «Polo».

Para llevar a cabo esta grabación, Manuel de Falla acompañó a María Barrientos en los registros para la casa *Columbia Phonos et Disques* afincada en París. Ya la elección de la casa de grabación supuso un pequeño dilema para Falla porque en 1928, tanto la casa Odéon como Columbia tenían la intención de registrar estas canciones²⁹⁰. Falla finalmente se decantó por la grabación con la casa Columbia porque, como le aconsejó Henri Prunières en carta del 27 de marzo de 1928, tanto la cantante –con Columbia grabaría con María Barrientos– como *a priori* las condiciones de grabación, el mayor prestigio de la firma y las condiciones económicas eran más ventajosas:

Comprendo muy bien sus reparos, pero creo que usted tiene total libertad con respecto a Odéon para grabar con Barrientos las *Siete canciones* porque, para estas obras, el papel de la cantante tiene una importancia al menos igual a la suya, yo no digo artísticamente sino comercialmente, y como Barrientos ha tenido contratos con Columbia, le permiten a usted explicar fácilmente a Odéon por qué la grabación se llevó a cabo en esta casa y mantener la libertad de grabar obras de piano u

²⁸⁹ Carta con el plan de las grabaciones de Columbia phonos et disques (París) a Manuel de Falla. París, 30-V-1930. Original mecanografiado. AMF, sign. n° 6852-2-004.

²⁹⁰ De hecho Odeon llevó a cabo la grabación siendo Conchita Supervía y Frank Marshall los intérpretes en 1929.

orquesta con Odéon, si lo considera oportuno, aunque creo un error confiar en una casa de segundo orden para grabar obras tan importantes y cuya difusión debe ser mundial²⁹¹.

Como vemos, la elección de Barrientos para el único registro que realizó Falla de estas canciones vino condicionada por la propia casa Columbia, con la que la cantante había grabado desde 1915. Pero a las razones comerciales de que fuese ella la cantante se sumaron otras personales y musicales que les unían desde hacía años.

La barcelonesa María Barrientos (1883-1946) había alcanzado la cima de la lírica más alta interpretando el repertorio de ópera italiana por todo el mundo y desde 1916 a 1920 se instauró como una figura principal del Metropolitan Opera House²⁹². Su éxito lo debió principalmente a la música belcantista; con una voz de soprano ligera, tuvo preferencia por papeles como los de Gilda (*Rigoletto*) o Violetta (*La Traviata*). Y entre sus incursiones en música española destacó la interpretación en 1914 de las *Tonadillas* de Granados o el estreno en 1923 de los *Veinte cantos populares españoles* de Joaquín Nin. Desde 1914 había fijado su residencia en París, donde probablemente conoció a Falla.

Con el músico gaditano, la correspondencia conservada en el Archivo Manuel de Falla²⁹³ comienza en el año 1922²⁹⁴. Este epistolario muestra que ambos tuvieron una relación de profunda admiración mutua desde los años veinte y denota que en varias ocasiones Falla sintió una gran predilección por la cantante, como sucedió por ejemplo en el homenaje fallido que se programó en la Opéra-Comique de París en 1927, donde el

²⁹¹ Carta de Henri Prunières a Manuel de Falla. París, 27-III-1928. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 7453-048: «Je comprends très bien vos scrupules mais j'estime que vous êtes tout à fait libre vis-à-vis d'Odéon quand il s'agit d'enregistrer avec Barrientos les "Sept Chansons" car pour cette œuvre le rôle de la cantatrice présente une importance au moins égale à la vôtre, je ne dis pas artistiquement mais commercialement, et Barrientos ayant déjà eu des contrats avec Columbia vous pouvez facilement expliquer à Odéon pourquoi l'enregistrement s'est fait à cette Maison et garder toute liberté pour enregistrer vos œuvres de piano ou d'orchestre à Odéon, si vous le jugez bon, bien qu'à mon avis ce soit une erreur de se confier à une maison de second ordre pour enregistrer des œuvres aussi importantes et dont la diffusion doit être mondiale». Sobre las relaciones amistosas y profesionales de Manuel de Falla con Henry Prunières, véase: NOMMICK, Yvan. «Henry Prunières et Manuel de Falla : vingt ans d'amitié». *Henry Prunières (1886-1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*. Myriam Chimènes, Florence Gétreau y Catherine Massip (eds.). Paris, Société française de musicologie, 2015, pp. 133-144.

²⁹² Este perfil biográfico lo hemos trazado a partir de los datos incluidos en la siguiente bibliografía: CASARES RODICIO, Emilio. «María Barrientos». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. I. Madrid, Sociedad General de Autores, 1999, p. 262; HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Cien cantantes de ópera y zarzuela (siglos XIX y XX)*. Madrid, ediciones Lira, 1994, pp. 55-57.

²⁹³ Su descripción la podemos encontrar detallada en: VEGA PICHACO, Belén. *Manuel de Falla y las mujeres: Un estudio de su relación epistolar*. Trabajo de investigación tutelada presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Trabajo dirigido por Emilio Ros Fábregas. Universidad de Granada, 2007, p. 235.

²⁹⁴ En esa carta de 1922, la cantante le pide alguna obra inédita para incluir en un recital en París junto al pianista Joaquín Nin, petición que amablemente Falla se ve obligado a rechazar por la gran cantidad de trabajo que le ocupa. Cartas de María Barrientos a Manuel de Falla y de Manuel de Falla a María Barrientos fechadas el 20-X-1922. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 6748-001 y el 17-XI-1922. Borrador manuscrito. AMF, sign. n° 6748-038.

compositor quería que fuese María la intérprete de sus canciones²⁹⁵. Con estas palabras comunicaba Barrientos su aceptación para intervenir ese el homenaje: «No tiene para qué agradecerme el que haya aceptado en tomar parte en el homenaje que piensan dedicarle en mayo. Ya sabe que mi admiración es sin límites y que siempre que pueda serle útil estoy incondicionalmente a sus órdenes»²⁹⁶. Antes de 1928 ambos tuvieron un contacto muy asiduo que les llevó a compartir emociones personales y criterios estéticos, así como el proyecto del viaje nunca realizado de Falla a Estados Unidos durante 1925-27. Para él, María le había ofrecido varios contactos e incluso posibilidades de conciertos en Estados Unidos y Cuba, así como colaboraciones que no llegaron a materializarse.

Centrándonos en las *Siete canciones populares españolas*, tenemos constancia de que María Barrientos las había cantado en multitud de ocasiones²⁹⁷, y lo más interesante, que había sido acompañada por Falla y juntos ya las habían interpretado. Así lo recordaba a finales de 1925 el propio compositor: «¡Qué pena me da no poder ir ahora a París! No tengo que asegurar a Vd. cuál sería, en cambio, mi alegría al acompañarle una vez más las canciones (¡Con cuanta emoción recuerdo siempre su canto maravilloso!)»²⁹⁸.

De este modo, están más que claras las razones personales y musicales por las que fue María Barrientos la cantante que grabó junto a Falla las *Siete canciones*, pero como hemos apuntado, también existió una razón comercial. Hemos visto que el registro con Columbia implicaba la participación de María, quien ya había grabado antes de 1928 con esta casa, por lo que su relación con ella era bastante cercana y las garantías de éxito parecían aseguradas²⁹⁹. A pesar de ello, la realización de este proyecto no fue tarea fácil, porque tras

²⁹⁵ Se refería al festival en su honor que debía celebrarse en la ópera el 12 de mayo en la que participaría la soprano Vera Janacópulos. Finalmente, el homenaje tuvo lugar en la Salle Pleyel de París el 14 de mayo de 1927 en cuyo concierto, las *Siete canciones populares españolas* fueron interpretadas por la Soprano Magdeleine Greslé. AMF, FE 1927-019.

²⁹⁶ Carta de María Barrientos a Manuel de Falla. París, 3-XII-1926. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6748-005.

²⁹⁷ Sólo en el Archivo Manuel de Falla se conservan cinco referencias a conciertos en los que María Barrientos interpretó las *Siete canciones populares españolas*: El 22 y el 29 de noviembre de 1923 María Barrientos y Joaquín Nin interpretaron dos recitales de música española en el Théâtre des Champs-Élysées (París) donde incluyeron las *Siete canciones populares españolas* y las *Cuatro piezas españolas* de Falla. AMF, FE-1923-035/I y II; Los días 4, 8 y 11 de Marzo de 1925 María Barrientos y el pianista Tomás Terán ofrecieron tres conciertos en el Palau de la Música de Barcelona que también incluyeron estas canciones. AMF, FN-1925-021. En la correspondencia entre María Barrientos y Manuel de Falla, la cantante hace mención a otras interpretaciones de las *Siete canciones* como las acontecidas en Italia en 1925: carta de María Barrientos a Manuel de Falla. [París], 9-XI-1925. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6748-003: «mis conciertos en Italia tuvieron mucho éxito y el mayor, sus canciones».

²⁹⁸ Carta de Manuel de Falla a María Barrientos. Granada, 2-XI-1925. Borrador mecanografiado. AMF, sign. n° 6748-040. A pesar de esta afirmación, no conservamos ningún programa de concierto o reseña donde María Barrientos y Manuel de Falla realizaran alguna interpretación pública juntos.

²⁹⁹ Citemos por ejemplo las grabaciones llevadas a cabo en 1917 con Columbia Records en Nueva York o en 1924 donde interpreta fragmentos de ópera con orquesta publicados en San Sebastián con Columbia Graphophone Company. Datos extraídos de: www.datos.bne.es [últ. consulta: 10-III-2015].

la firma del contrato³⁰⁰, la grabación se dilató a lo largo de dos años por causa de los intérpretes y de la propia casa Columbia.

Desde el inicio del proyecto, tanto Falla como María Barrientos cuidaron sobre manera las condiciones de estas grabaciones y se interesaron por todos los aspectos técnicos, como muestra la correspondencia conservada. En estos términos expresaba Falla sus inquietudes acerca del proceso y condiciones de la grabación:

Las modificaciones introducidas en la redacción del contrato se referían únicamente a los derechos de autor. La única modificación referente a nosotros ha sido reducir el tiempo de la exclusión, puesto que empezarán a contar desde la firma del contrato. De todos modos corresponderá informar a Vd. sobre todo. Y me dan malas noticias de algunos discos de Columbia impresionados en San Sebastián. Podría Vd. informarse y oír algunos de ellos, porque, si fuera cierto lo que me dicen, convendría esperar a la primavera próxima para impresionar en París lo que queda por hacer. En caso contrario yo haría todo lo posible por ir a S. Sebastián este verano, como dijimos³⁰¹.

Tras esa primera sesión realizada antes de primeros de mayo de 1928, intentaron concluir la grabación ese mismo verano³⁰², pero finalmente no fue posible de manera que la finalización del proyecto no llegó hasta 1930.

Desde el comienzo, Barrientos fue en todo momento el contacto con la casa Columbia. Además, por su residencia en París, tuvo acceso a los registros en fechas más tempranas, lo que provocó que en junio de 1928 escribiera entusiasmada a Falla: «He oído los discos que hicimos, los encuentro muy buenos, sobre todo la Jota que es sencillamente *estupenda*. Creo que la gente se disputará por comprarlos»³⁰³. Parece que la propia casa discográfica compartió esa opinión y no perdió el tiempo, porque rápidamente puso a la venta un disco con las tres primeras³⁰⁴, del que los propios intérpretes tuvieron constancia por las reseñas en prensa. Así, preguntó el 6 de enero de 1929 Falla a María Barrientos:

³⁰⁰ Carta de María Barrientos a Manuel de Falla. Biarritz, 9-IV-1928. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6748-009. «Acabo de recibir una carta y el contrato de la casa Columbia que me dicen devuelva a vuelta de correo habiendo Vd. ya firmado. Le suplico pues me ponga dos líneas diciéndome si es cierto pues antes de saberlo por Vd. mismo no firmaré nada como convenimos».

³⁰¹ Carta de Manuel de Falla a María Barrientos. Granada, 16-IV-1928. Borrador autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6748-045.

³⁰² Carta de María Barrientos a Manuel de Falla donde indica que espera que se vean ese mismo verano «para terminar nuestros discos»: [París], 9-V-1928. Autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6748-011; Y cartas posteriores para llevar a cabo la grabación en septiembre: carta de María Barrientos a Manuel de Falla. Saint Jean de Luz, 20-VIII-1928. Autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6748-013: «Recibí carta de la Cía. Columbia en la que me dicen que del 2 al 8 de septiembre podríamos terminar nuestros discos en Bilbao teniendo ellos en dichas fechas allí la gente para hacerlos»; Telefonema de María Barrientos a Manuel de Falla. San Sebastián, 30-VIII-1928. AMF, sign. n° 6748-014 y Telegrama de Columbia Phonos et Disques (París) a María Barrientos. París, 30-VIII-1928. AMF, sign. n° 6748-016.

³⁰³ Carta de María Barrientos a Manuel de Falla. [París], 23-VI-1928. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6748-012.

³⁰⁴ María Barrientos (sopr.) y Manuel de Falla (piano). *Siete canciones populares españolas*: «El paño moruno», «Seguidilla murciana» y «Asturiana». [Disco 78 rpm], Columbia, San Sebastián, [s.a.]. MF. 08623.

«¿Qué hubo al fin de los discos? He leído más de una alusión a ellos. ¿Es que han publicado las canciones que impresionamos en espera de las restantes?»³⁰⁵. Ante estas circunstancias, la cantante se mostró decepcionada por la puesta en venta por Columbia de un disco con las tres primeras canciones sin esperar a que estuvieran todas, más cuando ella consideraba que «¡La jota es tan superior como disco a las tres primeras!»³⁰⁶.

Falla había conocido la comercialización del disco a través de la noticia publicada en una revista³⁰⁷ que, posiblemente fue la publicación de la reseña en *La Revue musicale* realizada por Henri Prunières en 1929³⁰⁸. En ella —sin mencionar si las canciones estaban completas o no— el crítico no reparó en elogios a la interpretación, tanto de la parte vocal, como de la pianística.

Finalmente, en mayo de 1930 la casa Columbia escribió a Falla para concluir las grabaciones en París³⁰⁹, a la vez que iniciaban las gestiones para el registro sonoro del *Concerto*; con este motivo, el compositor y la cantante retomaron el proyecto³¹⁰. Pero las condiciones técnicas de los intérpretes habían cambiado sustancialmente: María había dejado de cantar en público y Falla, que en 1928 —justo antes de las grabaciones— las había acompañado en varios recitales, se encontraba entonces alejado de las labores interpretativas y dedicado a sus muchos compromisos e intereses derivados de la búsqueda de nuevos medios de expresión para *Atlántida*.

Las grabaciones se concluyeron en París en los primeros días del mes de junio³¹¹ y se incluyeron en un disco que contenía³¹², como muestra el suplemento nº 85 de febrero de 1931 de Discos Eléctricos Regal (Columbia Graphophone Company), el resto de canciones, así como la «Canción del fuego fatuo» de *El amor brujo*.

³⁰⁵ Carta de Manuel de Falla a María Barrientos. Granada, 6-I-1929. Borrador autógrafo firmado. AMF, sign. nº 6748-050.

³⁰⁶ Carta de María Barrientos a Manuel de Falla. [París], 10-II-1929. Original autógrafo firmado. AMF, sign. nº 6748-018.

³⁰⁷ Carta de Manuel de Falla a María Barrientos. [Granada], 30-III-1929. Borrador autógrafo firmado. AMF, sign. nº 6748-051.

³⁰⁸ Henri Prunières publicó en 1929 en *La Revue musicale* un artículo titulado « María Barrientos et Manuel de Falla » que podemos encontrar recogido en: WOLFF, Charles. *Disques. Répertoire critique du phonographe*. Paris, Grasset, 1929. Disponible en: <http://www.hervedavid.fr/francais/phono/Wolff/%20Disques.htm#y> [últ. consulta: 1-VIII-2017].

³⁰⁹ Carta de Columbia Disques et Phonos (París) a Manuel de Falla. París, 16-V-1930. Original mecanografiada. AMF, sign. nº 6852-2-001.

³¹⁰ El 19 de abril 1930 María vuelve a escribir a Falla, a través de María del Carmen, de las grabaciones. Carta de María Barrientos a María del Carmen Falla. París, 19-IV-1930. Autógrafo firmado. AMF, sign. nº 6748-024.

³¹¹ Recordemos que entre el 3 y 4 de junio según la siguiente carta: Carta con el plan de las grabaciones de Columbia phonos et disques (París) a Manuel de Falla. París, 30-V-1930. Original mecanografiado. AMF, sign. nº 6852-2-004.

³¹² Disco RKX7003

Independientemente de la calidad técnica de las interpretaciones, el reclamo publicitario que este boletín hacía de las canciones centraba su interés en «las brillantísimas cualidades artísticas de la excelsa diva María Barrientos» y en la «intervención directa del eminente maestro Manuel de Falla»³¹³. Nótese cómo la estrategia de mercado pasa por poner todo el acento en el papel de la intérprete —«excelsa diva»—, y no en el del compositor, quien queda relegado al rango de «eminente». Esto no debe de extrañar, pues si bien la historiografía —obsesionada con la figura del creador—, ha incurrido en constantes amnesias, lo cierto es que en su momento, la proyección social y la fama de María Barrientos superaba con creces a la del propio Falla.

5.2. *El análisis de la grabación sonora*

Como indicamos al comienzo de este punto, la existencia de estos registros es fundamental como fuente de información porque ilustra la idea musical del compositor al escribir estas piezas. Pero, para acercarnos a la grabación sonora de las *Siete canciones populares españolas* realizado por María Barrientos y Manuel de Falla tenemos que tener en cuenta los posibles condicionantes técnicos mediante los cuales se realizaron estos registros sonoros, a lo que se suma que no era una interpretación solista. En primer lugar, debemos especificar que en 1928 y 1930 el lugar de grabación no fue el mismo y probablemente la tecnología y el instrumento tampoco. Pero cabe suponer que estos condicionantes serían bastante secundarios, frente a las circunstancias personales de los intérpretes que, como hemos visto, en el momento de la segunda sesión de grabación eran muy distintas.

También tenemos que indicar que en esta sección de nuestro capítulo, llevamos a cabo únicamente un acercamiento parcial, puesto que nuestro objetivo fundamental es extraer información sobre la concepción interpretativa que Falla tenía de sus obras. Existe una gran diversidad de líneas de investigación posibles en relación con la grabación sonora, pero vamos a partir de un aspecto metodológico desarrollado por el doctor Alfonso Pérez Sánchez en el trabajo *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso* centrado en el análisis del tempo musical de la grabación³¹⁴ y de un acercamiento

³¹³ *Discos Regal*. Suplemento nº 85, febrero 1931. Impresión Viva Tonal.

³¹⁴ Tomando como punto de referencia las establecidas en el estudio: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz. La grabación integral: un estudio de caso*. Tesis doctoral dirigida por Marta María Rodríguez Cuervo. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

interpretativo basado en el análisis empírico³¹⁵. Así trataremos dos perspectivas en la grabación sonora realizada por Manuel de Falla y María Barrientos: por una parte, un análisis sistemático del *tempo*, es decir, una aproximación a la perspectiva sonora-temporal a nivel macro; por otra parte, un análisis estilístico del piano, la voz, y la conjunción de ambos parámetros³¹⁶.

5.2.1. *Perspectiva sonora-temporal*

El nivel macro de un análisis del *tempo* musical se refiere a la duración temporal de una integral, pieza o parte de ella³¹⁷. Nuestro objeto de estudio es un único registro sonoro de las *Siete canciones* llevado a cabo por el propio compositor y nos centramos en el *tempo* porque creemos que es el primer parámetro condicionante del resto; no en vano, tal y como indica David Epstein «[El *tempo*] es prácticamente un control maestro, ya que a través de la velocidad de una interpretación, todos los detalles de la música son desplegados en la dimensión crítica del tiempo real»³¹⁸.

Además, aunque el factor *tempo* se puede estudiar desde muchos ángulos, consideramos que desde el punto de vista metodológico, en este apartado lo más apropiado es realizar un acercamiento a la duración temporal de cada una de las canciones grabadas por Manuel de Falla y María Barrientos. Por ello, la primera etapa de nuestro proceso consiste en conseguir la duración de cada una de las canciones registradas por Falla y Barrientos³¹⁹:

³¹⁵ Para el que será esencial como punto de partida el siguiente trabajo: COOK, Nicholas. y CLARKE, E. *Empirical Musicology: aims, methods, prospects*. Oxford University Press, 2004.

³¹⁶ Es fundamental al respecto el siguiente estudio doctoral: JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco Antonio. *La figura del productor musical en España: propuestas metodológicas para un análisis musicológico*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2016.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

³¹⁸ EPSTEIN, David. *Shaping time: music, the brain and performance*. New York, Schirmer Books, 1995, p. 97.

³¹⁹ Para obtener los datos de duración temporal de los registros sonoros de Manuel de Falla y María Barrientos de las *Siete canciones* hemos empleado dos procedimientos: en primer lugar hemos tomado la duración de la pista de audio contenida en la grabación y en segundo hemos realizado el análisis de cada pista mediante la aplicación informática Audacity que nos ha permitido contrastar la información.

	El paño moruno	Seguidilla murciana	Asturiana	Jota	Nana	Canción	Polo
Manuel de Falla/ María Barrientos	1'15	1'16	2'25	3'04	1'30	1'12	1'30

Tabla 14. Medidas temporales de los registros sonoros de las *Siete canciones*.
Manuel de Falla y María Barrientos.

Falla proporcionó en sus partituras las marcas metronómicas de todas las canciones. Así, el segundo paso consiste en comprobar la correlación entre los valores escritos por el compositor en la partitura y el *tempo* real de cada una las canciones³²⁰ y realizar una tabla comparativa entre ambos resultados. Este aspecto nos permite establecer si existen diferencias entre la partitura escrita y la grabación de cada obra y a partir de ahí realizar una reflexión acerca del carácter de las canciones:

	El paño moruno	Seguidilla murciana	Asturiana	Jota	Nana	Canción	Polo
Indicación metronómica de las partituras	♩. = 72	Blanca puntillo= 60	♩ = 60	♩. = 92	♩ = 42	♩. = 63	♩. = 80
Marca metronómica empleada en la grabación sonora	♩. = 76	Blanca puntillo= 60	♩ = 60	♩. = 86	♩ = 63	♩. = 60	♩. = 78

Tabla 15. Comparación de las medidas metronómicas de la partitura editada y resultantes de los registros sonoros realizados por Manuel de Falla y María Barrientos.

De esta tabla se desprende que las indicaciones metronómicas de la partitura escrita en 1914 y editada en 1922 fueron respetadas de forma bastante sistemática durante la grabación de los registros sonoros. Pero existen algunas licencias en tres de las canciones que resultan muy significativas.

La más llamativa es la que tiene lugar en la «Nana». Manuel de Falla optó por un tempo más de veinte puntos de metrónomo por encima de lo establecido en la partitura original. También son significativas dos desviaciones metronómicas no tan acusadas, pero

³²⁰ Para obtener la medición metronómica nos hemos basado únicamente en los primeros compases de cada canción (intentamos no menos de 8 o primera semifrase) por varias razones: primero porque es el *tempo* establecido por Falla al piano antes de la entrada de la cantante y segundo porque evitamos así las fluctuaciones de tempo que nos alterarían la medida metronómica.

cuyo resultado es importante: «El paño moruno», donde un *tempo* ligeramente más vivo llama la atención en la grabación de Manuel de Falla y María Barrientos. Y la «Jota», en la que se emplea el procedimiento contrario: el tempo es algo más lento y sobre todo, aunque no ha sido reflejado en esta tabla, este tempo se ralentiza aún más en las coplas donde entra la voz. En ellas Falla indica negra=96 y en la grabación, los comienzos no se realizan a más de 84.

Ante estas modificaciones del *tempo* entre la partitura escrita y el registro sonoro, cabe plantearnos cuáles fueron sus posibles causas. Consideramos que se debió al deseo del propio Falla de imprimir ese carácter determinado que se deriva del tempo en cada una de las canciones. El aire *marcato* de «El paño moruno» por ejemplo es sin duda una característica muy interesante de este registro y como Falla aclaró «[...] he *procurado* evocar por el *acompañamiento instrumental* (de piano) el carácter, no solo de la canción, sino de la región en que se cantan»³²¹. La propia ejecución del acompañamiento de estas grabaciones se corresponde con sus intenciones. En cuanto a la «Nana», la desviación de *tempo* es mucho más significativa: como indicamos, más de veinte puntos de metrónomo separan la indicación que Falla escribió en su partitura con la velocidad que eligió para su interpretación; ¿a qué pudo deberse esta variación tan grande? La hipótesis más lógica es que la indicación establecida en la partitura resultara demasiado lenta a la hora de interpretarla. Aunque la capacidad de *fiato* de María Barrientos seguro que estaba muy por encima de las necesidades de la canción, desde su composición probablemente no todas las cantantes resolverían este problema y por ello comenzó a interpretarse más ligera de lo que se refleja en la indicación metronómica de Falla.

Una vez establecidas estas medidas de tempo, aunque como aspecto secundario, cabría intentar establecer las posibles influencias, si es que las hubo, de estos registros sonoros en las posteriores grabaciones que se hicieron de las *Siete canciones*. Es decir, si las coincidencias en los tiempos de las versiones se pudieran deber a un enfoque similar al llevado a cabo por Manuel de Falla y María Barrientos en el registro primitivo.

Contamos para poder valorar esta posible influencia con una fuente primordial y es la grabación sonora realizada en la misma franja temporal por Conchita Supervía y Frank Marshall³²². Si comparamos ambos registros y algunas grabaciones, elegidas al azar de las

³²¹ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell. 16-VII-1914. Fotocopia del autógrafo firmado. El original se conserva en la Biblioteca de Cataluña. AMF, sign. n° 7389-057.

³²² El registro fue realizado por la casa Odeón de París. Fue una grabación que se puso en marcha después del comienzo de la grabación de Falla y María Barrientos y de la que Falla tuvo noticia por Juan Gisbert en mayo de 1929: Carta de Juan Gisbert a Manuel de Falla. Barcelona, 29-V-1929. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 7049-007. Datos de la grabación: Conchita Supervía (mezzo) y Frank Marshall (piano). *Siete canciones populares españolas*, 1929, 52050-2 Marston.

realizadas antes de 1970, encontramos los siguientes resultados –nótese que extraemos la duración de cada pieza de la información contenida en el disco—³²³:

	El paño moruno	Seguidilla murciana	Asturiana	Jota	Nana	Canción	Polo
Manuel de Falla/ María Barrientos	1'15	1'16	2'25	3'04	1'30	1'12	1'30
Frank Marshall/ Conchita Supervía	1'29	1'15	2'21	2'45	1'35	1'15	1'48
Victoria de los Ángeles/ Gerard Moore ³²⁴	1'13	1'22	2'36	2'54	1'34	1'11	1'46
Ana M ^a Iriarte/ Roger Machado ³²⁵	1'17	1'22	2'17	3'01	1'43	1'14	1'29
Victoria de los Ángeles/ Gonzalo Soriano	1'19	1'12	2'52	2'51	1'34	1'01	1'31

Tabla 16. Comparación de las medidas metronómicas de los registros sonoros de Manuel de Falla y María Barrientos y otros elegidos al azar.

De manera general, el grado de variabilidad de las duraciones de cada canción de este cuadro comparativo no resulta demasiado significativo. Ello nos lleva a confirmar que los intérpretes de las grabaciones mostradas fueron bastante fieles a las indicaciones metronómicas de la partitura porque las pequeñas desviaciones que vimos por ejemplo en la «Jota» (más lenta), grabadas por Falla, no son tan significativas en estos registros posteriores.

Tan sólo hay una canción, la «Nana», que como hemos visto, destaca precisamente por tener en casi todas las grabaciones una duración bastante similar a la de Falla. Pero recordemos que en el registro sonoro realizado por María Barrientos y Manuel de Falla, estos optaron por un *tempo* más de veinte puntos de metrónomo por encima de lo indicado en la partitura. ¿Significa esto que el resto de intérpretes conocía, cuando hicieron sus grabaciones, los registros del compositor y María Barrientos y que optaron por seguir esta tendencia a pesar de la indicación metronómica de la partitura? Probablemente, y reforzada esta hipótesis con la difusión que desde el mismo 1929 tuvieron en prensa estas grabaciones, esta sea la opción más lógica. Pero además tenemos que recordar que entre

³²³ Puesto que todas los registros que comparamos están en versión digital y todas las duraciones han sido tomadas de la información contenida en el CD.

³²⁴ EMI, 1952.

³²⁵ Mono versión, 1954.

1915 y 1922 Falla fue el principal intérprete de las *Siete canciones* y sus interpretaciones y la posible necesidad de facilitar el *fiato* de las cantantes debieron crear una predisposición durante estos años que marcaron las interpretaciones posteriores. Así se ve reflejado y se justifica en las duraciones de las grabaciones llevadas a cabo entre 1928 y 1930 por Conchita Supervía y Frank Marshall, que aunque fueron simultáneas en el tiempo, también contienen esta desviación temporal de la «Nana».

5.2.2. Estudio estilístico de la grabación

En la *performance* de una partitura hay elementos que no pueden ser captados por el papel: inflexiones vocales, pronunciación, entonaciones particulares, carácter, pausas, etc.³²⁶. Todos estos elementos subjetivos conforman el carácter propio de la canción y por ello es imprescindible analizar el uso de la voz en la interpretación de forma independiente al acompañamiento pianístico. Por fortuna, hoy en día es posible escuchar estas grabaciones históricas *on line*³²⁷, a las que remitimos para la completa comprensión de cada uno de los aspectos que tratamos.

En cuanto a los rasgos estilísticos de esta grabación, comenzamos centrándonos en las cuestiones vocales de los registros sonoros. María Barrientos había triunfado por todo el mundo y la ductilidad de su voz le había llevado a la interpretación de importantes obras españolas, principalmente en el género de la canción. Además, había cantado las *Siete canciones* en multitud de ocasiones y por ello podría haber desarrollado un tipo de relación con estas obras cuyo fruto sería una interpretación bastante personal.

En primer lugar llama la atención que la interpretación de la soprano barcelonesa no suena con una impostación anticuada (entendida como la forma de emisión propia de la técnica vocal hasta la mitad del siglo XX), sino que utiliza una emisión vocal bastante moderna, donde los pasos de registro son prácticamente imperceptibles y sobre todo son impostados con sonidos muy cubiertos³²⁸. También es muy significativa la emisión abierta de algunas vocales. Si comparamos grabaciones de María Barrientos de obras estilísticamente diferentes, no sucede este fenómeno, pues resulta muy distinta cuando canta repertorio italiano donde no existen diferencias entre las vocales. Por ello

³²⁶ CAICEDO, Patricia. «Marcel Duchamp y la *performance practice* de la canción...», *Op. cit.*

³²⁷ En el canal de youtube se pueden escuchar: <https://www.youtube.com/watch?v=P5zLfHP8k70> [últ. consulta 17-VI-2018].

³²⁸ Podemos encontrar una terminología relacionada con términos de canto, voz cantada y vocalidad en: REVERTER, Arturo. *El arte del canto: el misterio de la voz desvelada*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

consideramos que la cantante adaptó algunos rasgos de su vocalización a la interpretación de estas canciones, probablemente por la búsqueda del carácter popular. Este fenómeno sucede especialmente con la /e/, cuyos sonidos son particularmente abiertos, como ya apreció en 1929 Henri Prunières:

Barrientos es la encarnación viva de España. Nadie en el mundo canta como ella las canciones de su país. Su técnica prodigiosa, que funciona de maravilla en el «bel canto italiano», no la conduce nunca a lucirse en detrimento de la obra. Ella se rinde, no temiendo las roncadas entonaciones del «cante jondo» que emocionan visceralmente y hacen sonreír tontamente a los maestros de canto. Ella canta con abandono de todo su ser, como lo haría una gitana enamorada [...]³²⁹.

Por último, consideramos especialmente interesante el uso de portamentos o ataques a las notas desde abajo en vez de ataques directos en los inicios de frase. Tanto por las vocales especialmente abiertas como por el empleo de esta forma de emisión, hoy en día podríamos considerar que esta grabación ahonda en recursos alejados del canto lírico, pero creemos que ambas características fueron consecuencia del tipo de impostación y del enfoque estilístico de las canciones buscados por la intérprete.

En cuanto a la interpretación del acompañamiento pianístico, Bruno H. Repp³³⁰ señala que son tres los elementos principales que crean la interpretación pianística: *tempo*, *dinámica* y *articulación*.

Desde el punto de vista del *tempo* y para completar así el acercamiento a este aspecto, vamos a detenernos en los micromovimientos de pulso. A través de un análisis meramente descriptivo de estas grabaciones, observamos que todos los acompañamientos pianísticos están plagados de pequeñas fluctuaciones de pulso que se producen dentro del tempo establecido. Además de estas mínimas fluctuaciones no escritas, dentro de un tempo en general estricto, las interpretaciones tienen muchos *rubatos* que nos lleva a relacionar los acompañamientos de estas canciones directamente con un estilo interpretativo de herencia romántica. Aunque la grabación es una de las últimas que Falla realizó al piano, el romanticismo en el que se formó tiene su influjo en sus interpretaciones a través de sutiles *rubatos* y *ritardandos*, hallando un medio camino entre la tradición romántica y una pulsación racial de la música popular.

³²⁹ PRUNIÈRES, Henri. Prunières «Maria Barrientos et Manuel de Falla», *Op. cit.*: «Barrientos est la vivante incarnation de l'Espagne. Personne au monde ne chante comme elle les airs de son pays. Sa science prodigieuse, qui fait merveille dans le "bel canto" italien, ne l'incite jamais à se faire valoir au détriment de l'œuvre. Elle s'en rend esclave, ne craignant pas ces rauques intonations du "cante jondo" qui vous prennent aux entrailles et font sourire bêtement les professeurs de chant. Elle chante avec un abandon de tout son être, comme le ferait une petite gitane amoureuse [...].»

³³⁰ REPP, Bruno H. «A microcosm of musical expression. Contributions of timing and dynamics to the aesthetic impression of pianists' performances of the initial measures of Chopin's Etude in E Major». *Journal of the Acoustical Society of America*, 106, 1999, p. 475.

Si tomamos como ejemplo la audición de «El paño moruno», la primera de las *Siete canciones*, podemos observar diversos rasgos desde el punto de vista técnico y expresivo de Falla como intérprete al piano extrapolables al resto de canciones. Destaca la amplia gama de matices dinámicos entre las voces de los acompañamientos y el uso de una articulación muy suelta, rasgos que se aprecian por ejemplo en la introducción, el interludio y la coda de esta pieza. Llama la atención el diseño central de semicorcheas que hemos analizado y comprobado que ejecuta muy rápido y con mucho brío, atacándolo casi de manera percusiva, y el tratamiento de los bajos que están muy apoyados e imprimen carácter a los arpeggios y a las corcheas.

Igualmente llamativos son los movimientos de *tempo* de la «Jota». En esta canción, la medida es especialmente arbitraria y creemos que se debe a una búsqueda estilística. Los propios intérpretes —recordemos la carta de María Barrientos donde indica estar especialmente contenta con el resultado de esta grabación— realizaron intencionadamente estas fluctuaciones de tempo, posiblemente en un intento de emular la libertad rítmica de la interpretación popular.

Relacionado directamente con la interpretación al piano de Falla, el aspecto más interesante es sin duda la articulación y los tipos de ataques que empleó en las *Siete canciones*. Sin duda, en este parámetro difícil de reflejar de manera precisa en la partitura, es donde los registros sonoros nos ofrecen una información añadida más interesante.

Tanto la articulación como la dinámica dan lugar al carácter que Falla imprimió a sus acompañamientos y en este sentido, junto, como hemos visto, al uso extensivo de *rubatos* y cambios de *tempo*, destaca la expresividad reflejada en las formas de ataque de las notas. Esto le lleva a recrearse en los cambios repentinos de sonoridad y los efectos de pedal que apoyan los grandes contrastes de intensidad. Sin duda el parámetro principal para conseguir la buscada expresión es su articulación. A veces, Falla hace uso de un piano casi percusivo que persigue la sonoridad y la explotación tímbrica. En este sentido, observemos por ejemplo la introducción pianística de «El paño moruno», donde el *staccato* del comienzo es muy ágil y marcado buscando dar dirección a la frase; o el «Polo», al que Falla imprime un carácter arrollador que destaca por encima de la precisión técnica. En definitiva, Falla busca un carácter expresivo que Prunières en 1929 enfatizó por encima del resto de aspectos interpretativos:

¿Es el piano lo que se oye? ¿No es más bien el lejano murmullo de las guitarras? Toca con un ardor a veces alegre, y otras sombrío o frenético. El fuego brota de esta música. Dominado, fascinado,

hechizado, uno pierde la conciencia; las lágrimas llegan a los ojos y escuchamos con una turbación casi religiosa, el alma de la vieja España susurrar sus secretos a nuestra alma extasiada³³¹.

A modo de síntesis, indicamos que en el resultado global de la interpretación vocal y pianística llama la atención por el uso del *tempo*. Recordemos por ejemplo que el registro de la «Nana» estaba muy alejada de la indicación metronómica que había especificado Falla en la partitura y por ello, ese *tempo* grabado pudo ser una referencia en las posteriores versiones interpretativas. De igual modo, la articulación pianística y algunos aspectos de la emisión vocal nos ofrecen una valiosa información sobre la idea artística e interpretativa que Falla tenía de sus obras. Así, estos registros suplen las carencias contenidas en la partitura en lo que se refiere a la intencionalidad del autor, y se erigen en fuente primaria para el estudio de las *Siete canciones populares españolas*.

6. De la voz a los instrumentos: las transcripciones de las *Siete canciones populares españolas*

Las *Siete canciones populares españolas* son las obras vocales más difundidas de todo el repertorio camerístico escrito por Falla. El gran éxito tras su publicación en 1922 hizo que rápidamente surgieran numerosas transcripciones para diversos instrumentos. Algunas de ellas se realizaron en vida de Manuel de Falla y él mismo tuvo una parte activa en su creación, por lo que es imprescindible su tratamiento dentro de nuestro trabajo.

Las únicas adaptaciones que autorizó Falla –según A. Gallego– son las que bajo el rótulo de *Suite Popular Española* publicó su editor Max Eschig para violín y piano, a cargo del polaco Paul Kochanski en 1925³³². También revisó la adaptación de las *Canciones* para voz y orquesta que llevó a cabo Ernesto Halffter.

En general, las transcripciones de las *Siete canciones* conllevaron un problema muy específico: la parte pianística, donde cada nota había sido pensada por Falla con un sentido determinado, tenía que ser trasladada a la nueva instrumentación de manera fiel y permitiendo obtener un resultado sonoro similar al original. En este sentido, tanto

³³¹ PRUNIÈRES, Henri. «Maria Barrientos et Manuel de Falla», *Op. cit.*: «Est-ce le piano que l'on entend ? N'est-ce pas plutôt le bruissement lointain des guitares ? Il joue avec une ardeur tour à tour joyeuse, sombre ou frénétique. Le feu jaillit de cette musique. Dominé, fasciné, ensorcelé, on perd conscience ; les larmes montent aux yeux et l'on écoute dans un trouble quasi religieux, l'âme de la vieille Espagne murmurer ses confidences à notre âme extasiée».

³³² Simultáneamente, Maurice Maréchal realizó una transcripción y digitación para violonchelo de la adaptación de Paul Kochanski.

Kochanski como Ernesto Halffter elaboraron sendas transcripciones que fueron revisadas y corregidas por el propio Falla.

La transcripción realizada por Paul Kochanski tuvo como resultado un conjunto de obras con un título nuevo, *Suite populaire espagnole*, en la que suprimió una canción (la segunda, «Seguidilla Murciana» probablemente por la mayor dificultad de transcripción de su acompañamiento) y se alteró el orden original: «El paño moruno», «Nana», «Canción», «Polo», «Asturiana» y «Jota». Éste finalmente no coincidió con el sugerido por Falla y anotado en una de las ediciones de las *Siete canciones* conservadas en el Archivo Manuel de Falla, que únicamente contemplaba la transcripción de cinco canciones³³³.

Falla autorizó esta versión cuya impresión le pareció desde el principio «admirable»³³⁴. No olvidemos que el violinista polaco gozaba en aquellos años de una gran fama, vivía rodeado de los mejores músicos europeos y tenía un gran bagaje como arreglista³³⁵.

Durante el trabajo de transcripción, Falla supervisó el papel del instrumento³³⁶, pero llegó más allá porque intervino en la elaboración misma del acompañamiento; hecho que sucedió en otras ocasiones como por ejemplo en la transcripción que realizó Maréchal para violonchelo de la danza de *La vida breve*³³⁷. Las primeras cartas conservadas en el Archivo Manuel de Falla son del verano de 1924, cuando Paul Kochanski le envía el ciclo de las seis canciones y le indica qué les han parecido a algunos de los mejores músicos del momento:

Le envío el ciclo de las seis canciones, listas para ser editadas, espero que le gusten. Ya las he tocado, suenan de maravilla. Arthur Rubinstein y Szymanowski están absolutamente entusiasmados, creo que será un gran éxito, las he ensayado varias veces y de la forma que se encadenan ahora, me parece que es la mejor. Para el resto, le dejo hacer a usted [...].

Espero noticias tuyas. En la Jota todos los *pięć* son como una guitarra y el *ponticello* en el centro suena también muy bien, así como todos los sonidos armónicos, los cuales están muy bien colocados y suenan fácilmente al mismo tiempo que nada difíciles para los violinistas.

Gracias por haberme dado tanta alegría al hacerlas³³⁸.

³³³ En la edición de la partitura de las *Siete canciones* catalogada como XL B2, Falla sugirió el siguiente orden: «El paño moruno», «Asturiana», «Polo», «Nana» y «Jota».

³³⁴ Carta de Manuel de Falla a Paul Kochanski. 15-VIII-1924. Borrador autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7152-006

³³⁵ KRZYWICKI, Paul. *From Paderewski to Penderecki. The polish musician in Philadelphia*. Raleigh, North Carolina, Lulu Publishing Services, 2016, p. 225.

³³⁶ Anotaciones conservadas en el AMF en la edición catalogada como XL B2.

³³⁷ Carta de María del Carmen a Maurice Maréchal. Granada, 17-X-1930. AMF, sign. n° 7241-008.

³³⁸ Carta de Paul Kochanski a Manuel de Falla. 31-VII-1924. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7152-001. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Je vous envoie le cycle des six chansons toutes prêtes pour être éditées, j'espère qu'elles vous plairont. Je les ai déjà jouées, elles sonnent merveilleusement. Arthur Rubinstein et Szymanowski sont absolument fous d'enthousiasme, je crois que cela sera un grand succès, je les ai essayées plusieurs fois et comme elles se suivent maintenant il me semble que c'est le mieux. Le reste je vous laisse faire [...].*

J'attends de vos nouvelles. Dans la Jota toutes les pięć sont comme une guitare et le ponticello au milieu sonne aussi très bien, ainsi que tous les sons harmoniques, lesquels sont bien placés et sonnent facilement en même temps pas difficile pour les violonistes.

Merci, de m'avoir donné une telle joie à les faire».

A esta misiva, Falla contestó el 8 de agosto de 1924 en una carta en la que queda clara su intervención en la realización de esta adaptación: «Mañana sin falta le enviaré en correo certificado su manuscrito con la parte de piano arreglada por mí. [...] He suprimido un compás en el acompañamiento de la «Nana» antes de retomar la segunda parte»³³⁹. Falla se debía de referir a la segunda frase de esta canción, que en el arreglo de Kochanski se repite dos veces, la segunda una octava más aguda en el violín. Efectivamente, dicha frase está enlazada con la anterior únicamente con un compás de acompañamiento.

Verdaderamente, la mano de Falla tuvo que ir más allá de la transcripción para convertirse en adaptación, porque en algunas canciones el acompañamiento pianístico tuvo que ser totalmente reescrito. Así sucedió en las introducciones, interludios y codas de «El paño moruno» y de la «Jota». En ellas, el violín también interviene en esos fragmentos y por ello, el material musical tuvo que ser redistribuido entre el piano y el violín, y por lo tanto escrito de nuevo.

Como página vocal es innegable su éxito, popularidad y difusión, pero no podemos obviar la repercusión de las «versiones» instrumentales. Prueba de ello es la carta de enero del 1927 enviada por Kochanski en la que le relata el triunfo de éstas en los recitales de Kreisler en Nueva York³⁴⁰. Finalmente esta edición la llevó a cabo Max Eschig en 1925³⁴¹.

Probablemente, este éxito llevó al violinista polaco a realizar también y negociar con la casa Chester una «Suite» de *El amor brujo* con varios números de la pantomima. De nuevo buscó la aprobación de Falla, sobre todo para la parte de piano, y realizó todas las correcciones que el compositor le indicó³⁴².

Una empresa bastante más compleja resultó la transcripción de las *Siete canciones populares españolas* para voz y orquesta que realizó Ernesto Halffter a partir de 1938. Esta versión, que ha sido una de las más interpretadas y grabadas de estas obras, supuso un verdadero trabajo de composición por la necesidad, como hemos indicado, de trasladar fielmente el resultado sonoro de los acompañamientos pianísticos creados por Falla³⁴³.

³³⁹ Carta de Manuel de Falla a Paul Kochanski. 15-VIII-1924. Borrador autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7152-006. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: «*Demain sans faute je vous enverrai en paquet recommandé votre manuscrit avec la partie en piano arrangée pour moi. [...] J'ai supprimé une mesure dans l'accompagnement de Nana, avant la reprise de ce 2^e partie.*»

³⁴⁰ Carta de Paul Kochanski a Manuel de Falla. New-York, 22-I-1927. Original manuscrito. AMF, sign. n° 7152-002.

³⁴¹ Se trataba de la tercera edición de las canciones, tras la realizada para voces agudas en 1923. En 1926, Maurice Maréchal arregló y digitó la edición de Kochanski para violonchelo.

³⁴² Cartas de Paul Kochanski a Manuel de Falla. Vichy, 19-VII-1929. Original manuscrito. AMF, sign. n° 7152-004 y de Manuel de Falla a Paul Kochanski. 24-III-1930. Borrador mecanografiado. AMF, sign. n° 7152-008.

³⁴³ Consideramos que es muy significativo el título del único trabajo de investigación que trata esta cuestión: PINAMONTI, Paolo. «Quand la composition est transcription...», *Op. cit.*, pp. 419-436.

La idea de que la orquestación fuese llevada a cabo por Ernesto Halffter parece que partió de la casa editorial Eschig, opción que compartía totalmente Manuel de Falla que en aquel momento le recomendó tratar libremente este trabajo como una adaptación:

También celebro muchísimo sus noticias sobre la casa Eschig con relación a sus propios trabajos y al que le han propuesto de orquestar el acompañamiento de mis canciones, ya que, en mucho tiempo, dado el retraso que sufren los míos, no podría yo hacerlo.

Dígame Vd. lo que tenga pensado sobre esa instrumentación (¿orquesta normal o de cámara, etc., etc.?) antes de emprender el trabajo. Este debe de realizarse, a mi modo de ver, más como adaptación que como escrupuloso traslado a la orquesta de la escritura pianística, y no empleando nunca el piano.

Creo que lo mejor será que empiece Vd. por lo más fastidioso de orquestar (la Seguidilla)³⁴⁴.

Según las cartas conservadas³⁴⁵, podemos deducir que Halffter tenía la orquestación lista a principios de 1939; en un principio, todo apunta a que las impresiones generales de Falla no fueron malas, pero lejos de satisfacerle completamente, deseaba entrar en detalles que le resultaban importantes y pidió a Ernesto aplazar su trabajo hasta que ambos pudieran reunirse e indicarle sus «intenciones»³⁴⁶. Este encuentro se dilataba en el tiempo y Ernesto «estaba impaciente por conocer los pasajes que necesitaran ser corregidos». Sin llevar a cabo estas correcciones, las canciones fueron estrenadas en Madrid con la Orquesta Nacional en 1942, cantadas por Lola Rodríguez de Aragón. Aún en 1945, Falla no había devuelto a Ernesto la copia con las correcciones, que finalmente le remitió en abril de 1946:

Tengo escrita gran parte de una carta para Vd. desde marzo del 44, pero eran tantas las cosas que tenía que detallarle sobre su trabajo orquestal de las Canciones, y han sido también tantos los obstáculos y enfermedades que he debido soportar desde entonces, que la carta ha ido esperando. [...].

Ha sido una lástima que no nos viéramos en España, como le pedí a Vd. cuando me envió su primer manuscrito, pues por carta no se pueden tratar eficazmente estas cosas, y aunque ha hecho Vd. un precioso trabajo en sus líneas generales, no siempre traduce mis intenciones: ¿por qué ha cambiado Vd. la música del comienzo (etc. etc.) de la *Seguidilla* y del final del *Polo*? Ese comienzo de la *Seguidilla* (que luego se repite) es precisamente de lo mejorcito de mi acompañamiento... habría, por consiguiente, que restituir la música original en todos los sitios donde aparece cambiada. Y lo mismo digo de las notas añadidas a ciertos acordes de distintas canciones, sin duda con el propósito de hacerlos *más orquestales*: pero esto es un error como todo lo que desvirtúa la intención del original. Se pueden, claro está, duplicar a la 8ª las notas que el piano reproduce ACÚSTICAMENTE por medio del pedal, pero sin añadir notas extrañas a los intervalos escritos y sin contemplar acordes que voluntariamente aparecen incompletos en el original.

[...]

También me parece que abusa Vd. un poco de los *divisi*, especialmente en momentos donde la sonoridad orquestal debe ser enérgica.

³⁴⁴ Carta de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. Granada, 15-II-1938. Fotocopia del original mecanografiado firmado conservado en el Archivo Manuel Halffter. AMF, sign. n° 7099-110.

³⁴⁵ Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Lisboa, 21-III-1939. Original mecanografiado firmado. AMF, sign. n° 7098-037.

³⁴⁶ Tarjeta postal de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. Granada, 20-IV-1939. Fotocopia del original mecanografiado firmado conservado en el Archivo Manuel Halffter. AMF, sign. n° 7099-128.

Ahora voy a ocuparme del comienzo de la *Jota*: me parece excelente su disposición del arpeggio descendente, pero después habría que suprimir el *sol* con que completa Vd. mi acorde, y en cambio, el contrabajo debe duplicar a la 8ª grave el *si pizz.* del cello. El mismo *si* del fagot debe prolongarse hasta la tercera parte del compás (efecto del ped. en el piano) saltando luego a la 8ª. Este mismo salto hará también el *si pizz.* del cello, produciendo las violas solamente el *do*, reforzado por el primer clarinete, que lo precederá de un *si* mordente. La primera trompa, al unísono de los 2dos, violines, y el arpa sirviéndose alternativamente, de las dos manos³⁴⁷.

De este texto se desprende que Falla perseguía claramente en la orquestación una traslación lo más fiel posible de las notas que él había escrito para el piano. Por ello precisa al respecto que deben aparecer exactamente en la orquesta las notas que él mismo escribió sin añadir otras extrañas. Así, las indicaciones de Falla en estos momentos quedaron muy lejos de la libertad que le había dado a Halffter en 1938, cuando le había propuesto una adaptación de sus obras³⁴⁸, y constituyen un buen ejemplo de cómo Falla dirigió a Ernesto en el ámbito creativo, imponiendo su criterio y su afán perfeccionista, y coartando así su libertad creadora³⁴⁹. Este testimonio es la mejor muestra de la intención armónica que Falla había tenido con estas obras donde cada acorde fue creado de manera muy precisa pensando en la resonancia que el mismo podía provocar y en la fuerza de las disonancias que había escrito en el piano.

Por último, tenemos que señalar que se hicieron otras muchas adaptaciones de las *Siete canciones populares españolas*, ya no revisadas directamente por Falla. La mayoría alcanzaron un éxito muy grande, como el arreglo realizado por Llobet para canto y guitarra. del que el propio el guitarrista informó a Falla: «Hace unas horas solamente que he tenido un éxito de aquellos que dan *entera satisfacción*. Sus canciones fueron *aclamadas*. Creo que le hubiesen gustado»³⁵⁰.

Falla realizó en las *Siete canciones populares españolas* un verdadero trabajo de investigación y recreación del material popular. Junto a ello podríamos indicar, —y es una

³⁴⁷ Carta de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. 10-IV-1946, [Alta Gracia, Argentina]. Borrador mecanografiado incompleto. Original conservado en el Archivo Manuel Halffter. AMF, sign. n° 7099-134.

³⁴⁸ PINAMONTI, Paolo. «Quand la composition est transcription...», *Op. cit.*, p. 428.

³⁴⁹ Se analiza cómo Ernesto Halffter siguió las recomendaciones y correcciones de Falla en su orquestación de las *Siete canciones populares españolas* en: NOMMICK, Yvan. «Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid». *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Javier Suárez-Pajares (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 65-68.

³⁵⁰ Tarjeta postal de Miguel Llobet a Manuel de Falla. Washington, 24-IV-1931. Carta original manuscrita. AMF, sign. n° 7223-030. Cit. en el único trabajo que trata la relación de ambos músicos: TORRES CLEMENTE, Elena. «Llobet y Falla: orígenes y derivaciones de una amistad musical». *Miguel Llobet. Del Romanticismo a la Modernidad*. Edición a cargo de Javier Riba. Córdoba, Ediciones de La Posada / Ayuntamiento de Córdoba, colección «Nombres propios de la guitarra», n° 14, 2016, pp. 139-169.

muestra más de la necesidad de interrelacionar los niveles de estudio de estas obras por su propia idiosincracia— que el germen del éxito de las *Siete canciones* fue su propia interpretación. Además, la existencia de grabaciones sonoras de la mano del propio autor nos permite escuchar la concepción que el propio Manuel de Falla tenía de sus obras. Ésta y los elementos inexplorados durante el más de siglo de vida de estas obras, nos ofrecen una nueva visión y nos permiten la futura ampliación de tantos aspectos como rodean a estas canciones.

Parafraseando a José Ramón Ripoll, podríamos decir que las *Siete canciones* son en cierto modo una «especie de tronco medular en la obra de Falla»³⁵¹ porque por primera vez aúnan la sencillez en la melodía con un complejo acompañamiento pianístico, lo que lleva a fusionar las aspiraciones de un artista europeo del siglo XX con la tradición atemporal de la música popular.

³⁵¹ RIPOLL, José Ramón. «*Siete canciones populares españolas*». *Rinconete*, 17-IX-2010. Centro Virtual Cervantes. [últ. consulta: 12-V-2017].

CAPÍTULO IV

LAS CANCIONES CREADAS EN COLABORACIÓN CON MARÍA LEJÁRRAGA

1. La vida cultural y compositiva de Falla junto a los Martínez Sierra	358
2. Las canciones para la escena	363
3. <i>Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos</i>	366
3.1. La Primera Guerra Mundial en la creación de Manuel de Falla	366
3.2. El estilo del poema	370
3.3. Características de la canción	371
3.3.1. El proceso creativo	371
3.3.2. Forma y tratamiento vocal	372
3.3.3. Armonía y acompañamiento pianístico	377
3.4. Su estreno y recepción	378
4. <i>El pan de Ronda</i>	379
4.1. <i>Pascua Florida</i> , un proyecto inacabado	379
4.2. El sentido metafórico del texto	385
4.3. <i>El pan de Ronda que sabe a verdad</i> : una nueva aproximación al lenguaje popular	388
4.3.1. Prosodia y línea vocal	388
4.3.2. El acompañamiento pianístico y las características armónicas	390

CAPÍTULO IV

LAS CANCIONES CREADAS EN COLABORACIÓN CON MARÍA LEJÁRRAGA

El año 1915 fue muy fructífero para Manuel de Falla desde el punto de vista compositivo e interpretativo. Comenzó su andadura musical con el homenaje en el Ateneo de Madrid el 15 de enero de 1915 donde tuvo lugar el estreno de las *Siete canciones populares españolas*. En los primeros meses participó como uno de los creadores de la Sociedad Nacional de Música, en cuya inauguración interpretó la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*; después vino el estreno de *El amor brujo* —efectuado en el mes de abril— y casi de forma simultánea, las colaboraciones en las producciones teatrales de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga. Con este matrimonio, como anunciamos en el capítulo anterior, su relación se había ido estrechando desde el regreso de Falla a Madrid. Y en la segunda mitad del año 1915, animado por el buen ritmo creativo que mantenía junto a ellos, decidió unirse a su compañía y marcharse a Cataluña, donde se instaló en el piso que habían alquilado en Barcelona¹.

Las obras escritas para voz y piano por Falla sobre textos María Lejárraga son también de finales de 1914 y 1915²: *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* fue compuesta a finales de 1914 y *El pan de Ronda que sabe a verdad* la finalizó en diciembre de 1915. Ambas canciones tienen un sentido especial y diametralmente opuesto. La primera es la representación artística de un sentimiento común que compartieron Falla y Lejárraga: el sufrimiento por el inicio de la guerra mundial. En el apartado dedicado a esta obra nos detendremos en lo que supuso el estallido de esta contienda en la trayectoria tanto vital como musical de Manuel de Falla y su expresión representada en esta canción. En el otro extremo de la creación tenemos a *El pan de Ronda que sabe a verdad*, obra surgida del entusiasmo de ambos artistas tras el regreso de un viaje de placer. En principio proyectaron

¹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla*. Málaga, Arguval, 2009, pp. 86-87.

² Más adelante llevaremos a cabo las aclaraciones pertinentes sobre la autoría de los poemas de las canciones de Falla.

la creación de un género híbrido en el que se incluían diez poemas y un prelude instrumental bajo el título *Pascua florida*; sin embargo, Falla sólo llegó a componer música para uno de ellos, *El pan de Ronda*, en el que centraremos nuestro análisis músico-textual.

1. La vida cultural y compositiva de Falla junto a los Martínez Sierra

Desde los últimos meses de 1914 y sobre todo en 1915, el matrimonio Martínez Sierra pasó a ocupar un lugar destacado en el devenir musical de Manuel de Falla. Gregorio Martínez Sierra había formado por entonces su primera compañía dramática y se hallaba a las puertas de ser el director y empresario del Teatro Eslava de Madrid; María Lejárraga, por su parte, tenía en su haber un importante corpus de obras, que veían la luz pública bajo la firma de su marido, como aclararemos más adelante. Ambos –y particularmente Lejárraga– iniciaron una intensa amistad con el músico gaditano de la que surgieron multitud de colaboraciones y algunos viajes. Pero sobre todo, como la profesora Elena Torres ha detallado en los últimos estudios realizados sobre la relación de ambos artistas, la escritora «ejerció un influjo muy positivo sobre el compositor, impulsándolo e incluso “forzándolo” a escribir música, hasta hacer de esta su etapa más productiva»³. Esto, según demostraremos a lo largo de este capítulo, se reflejó de manera especial en las obras para voz y piano que nos ocupan⁴.

Según Lejárraga, el músico y ella se habían conocido estando aún Falla en París, en 1913, por mediación de Joaquín Turina⁵. Las primeras cartas conservadas en el Archivo Manuel de Falla entre el músico y el matrimonio fueron enviadas a Gregorio Martínez Sierra en la primera mitad de 1914⁶ en París. Nos muestran que efectivamente, aunque ya mantenían contacto antes del regreso de Falla a España, la participación en proyectos colectivos se inició tras el verano de ese año. De este modo, no creemos posible la colaboración apuntada por María Lejárraga con relación a las *Siete canciones populares*

³ TORRES CLEMENTE, Elena. «María Lejárraga y Manuel de Falla, en busca de nuevas soluciones dramático-musicales para *El sombrero de tres picos*». *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto (eds.). Logroño, Instituto de Estudio Riojanos, 2014, p. 179.

⁴ El trabajo más actual sobre la relación de ambos artistas lo podemos encontrar en: GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «La amistad bruja de María Lejárraga y Manuel de Falla a través de su correspondencia». *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Edición a cargo de Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM; Granada, Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 73-106.

⁵ MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia, Pretextos, 2000, p. 120.

⁶ La primera conservada es la carta de Manuel de Falla a Gregorio Martínez Sierra. París, 12-VII-1914. Fotocopia del autógrafo firmado conservado en el Archivo de la Familia Martínez Sierra. AMF, sign. n° 7252-003.

españolas, cuando indicó en la carta-prólogo a la biografía de Usandizaga que escribió Jesús María Arozamena⁷ que ella había sido la encargada de la selección y adaptación de los textos de estas canciones. Aunque la escritora pudo estar en el escenario en el que se gestaron esas obras, pues probablemente asistió a alguna de las representaciones de *La vida breve* en la Ópera-Comique en París⁸, no se conserva ni un solo dato referente a esta colaboración entre Lejárraga y Falla.

Como detallamos en el capítulo anterior, durante toda su vida Falla aseveró que fue él mismo quien arregló los textos de las *Siete canciones populares españolas*. Además, esta afirmación concuerda con el estilo de las mismas, el tipo de obras seleccionadas y las fuentes utilizadas tan relacionadas con su obra anterior, así como con los valores que Falla defendía dentro de su programa estético. Lo que no podemos rechazar es que aunque Falla fuera el artífice de la selección y adaptación de los textos, pidiera algún tipo de consejo a Lejárraga o incluso se acercaran juntos a algunas fuentes literarias en los momentos previos a la composición de las canciones.

En cuanto el compositor se instaló en Madrid en el mes de agosto de 1914, iniciaron un período de colaboración que duró varios años y que dio lugar a obras de diversa índole con una repercusión muy dispar: obras dramáticas, música incidental para algunas comedias y dos canciones para voz y piano. Sin duda, las obras más representativas fruto de la autoría conjunta son las de carácter dramático: *El amor brujo* (1915), *El corregidor y la molinera* (1917) y *El sombrero de tres picos* (1917-1919). Todas ellas marcaron este período musical del compositor que, como detalla la profesora Elena Torres⁹, permitieron a Falla beneficiarse de la experiencia teatral del matrimonio y le permitió trabajar en géneros que no había experimentado antes, pero que acrecentaron sus conocimientos del mundo escénico.

Desde el regreso de Falla, su relación con los Martínez Sierra comenzó a ser muy íntima y estrecha, volviéndose casi familiar. Como indicamos en el capítulo anterior, sus contactos y visitas –casi siempre en compañía de Joaquín Turina– eran prácticamente diarios. Juntos iban al teatro, se reunían en casa de Lejárraga para la lectura de libros o

⁷ AROZAMENA, Jesús M^a. *Joshemari Usandizaga y la bella época donostiarra*. 2^a edición. San Sebastián, Gráficas Izarra, 1969, pp. 9-12. Cit. en: GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «Los músicos de María Lejárraga». *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudio Riojanos, 2014, p. 113.

⁸ Carta de Manuel de Falla a Maurice Barrès. Madrid, 4-VI-1917. Fotocopia del original conservado en la Bibliothèque Musicale Gustav Mahler (París). AMF, sign. n^o 13625-001.

⁹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, p. 267. En este volumen podemos encontrar un estudio detallado de las colaboraciones teatrales entre Falla y el matrimonio Martínez Sierra y de los datos conservados sobre la música incidental creada para algunas comedias.

realizaban pequeños recitales al piano¹⁰. Sin duda estas actividades estrecharon los lazos entre Falla y el matrimonio y generaron una gran confianza personal.



Ilustración 1: Manuel de Falla, María Lejárraga, Joaquín Turina y Natividad Lejárraga. En la terraza del piso de los Martínez- Sierra en Madrid. AMF, imagen 7/70.

En este ámbito es en el que surgieron las dos canciones para voz y piano que crearon el compositor y la escritora, y en esa esfera permanecieron durante toda la vida de Falla. Ninguna de las dos obras se editó hasta después de la muerte del compositor; y ambas tuvieron muy poca difusión. De hecho, casi serían desconocidas si de la *Oración* no perdurase el hecho de haberse estrenado en un evento tan significativo como fue la inauguración de la Sociedad Nacional de Música, y si *El pan de Ronda* no hubiera dado lugar a una correspondencia tan amplia y fruto de tantas especulaciones como las que generó el proyecto *Pascua florida* en el que estaba incluida.

¹⁰ Por ejemplo, Joaquín Turina escribió el 22 de diciembre: «Concierto a cuatro manos con Falla en casa de Martínez Sierra». Diario nº 2, año 1914. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [Consulta: 12-VII-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

Resultaron así dos composiciones que podríamos llamar circunstanciales porque Falla las abordó de modo totalmente diferente a su producción teatral. Fueron unas obras mucho más «casuales», íntimas y fruto de las coincidencias personales de los autores. Así se refleja en la composición de las mismas y en los propios poemas que resultan bastante espontáneos y alejados de la calidad literaria de algunos ensayos y libretos de María Lejárraga. La propia escritora, refiriéndose a *El pan de Ronda que sabe a verdad* escribió años después: «Como me siento incapaz de hacer versos –toda mi poesía está en prosa–, hice unas coplas sencillas como la hora plácida que las hizo brotar¹¹».

Además, durante 1917 y 1918, cuando Falla se prodigó especialmente como acompañante en diversos recitales para voz y piano, obvió sistemáticamente estas piezas, lo que resulta un buen indicativo de la función íntima que otorgó a las mismas.

Relacionado con estos conciertos y con las interpretaciones de Falla tenemos que hacer una mención que encuentra aquí su lugar. Nos referimos a la influencia de la actividad interpretativa del género de la canción en la creación de Falla y particularmente a la actividad concertística que desarrolló junto a Aga Lahowska. Como hemos visto en el capítulo anterior, juntos llevaron a cabo al menos nueve conciertos y en cinco de ellos¹² interpretaron una melodía polonesa de Chopin, «Pour toi seul»¹³, que un año después de estos recitales Falla utilizó como una de las fuentes para *El fuego fatuo*, exactamente en el segundo número del tercer acto¹⁴. Se trataba de canciones que eran una interesante reelaboración puesto que el texto es una adaptación francesa del polaco al que posteriormente Lejárraga le puso texto español.

¹¹ MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo...*, *Op. cit.*, p. 133.

¹² Esta canción fue interpretada en los conciertos celebrados en Madrid (Residencia de Estudiantes) el 4-XII-1917; en La Coruña (Teatro Rosalía de Castro) el 7-XII-1917; en Gijón (Teatro Jovellanos) el 11-XII-1917; en Oviedo (Teatro Campoamor) el 12-XII-1917; y en Bilbao (Sociedad Filarmónica de Bilbao) el 15-XII-1917. En ellos suponemos que Aga Lahowska interpretó la versión original en polaco, pues en el programa de concierto del 4-XII-1917 de la Residencia de Estudiantes se precisa «texto polaco».

¹³ CHOPIN, Fryderyk. *Recueil complet des Mélodies Polonaises de F. Chopin pour une voix avec accompagnement de piano* op. 74. Paris, J. Hamelle, [s.a.]. AMF, R. 841.

¹⁴ Un estudio extenso de esta obra lo podemos encontrar en: NOMMICK, Yvan. «Fuego fatuo: un homenaje de Falla a Chopin». En: *Manuel de Falla. Fuego Fatuo. Edición facsímil de los manuscritos 9017-1, A2, A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de Falla*. Ed. y estudio de Yvan Nommick. [Granada], Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Facsímiles», serie «Manuscritos», n° 2, 1999, pp. IX-XLVIII.

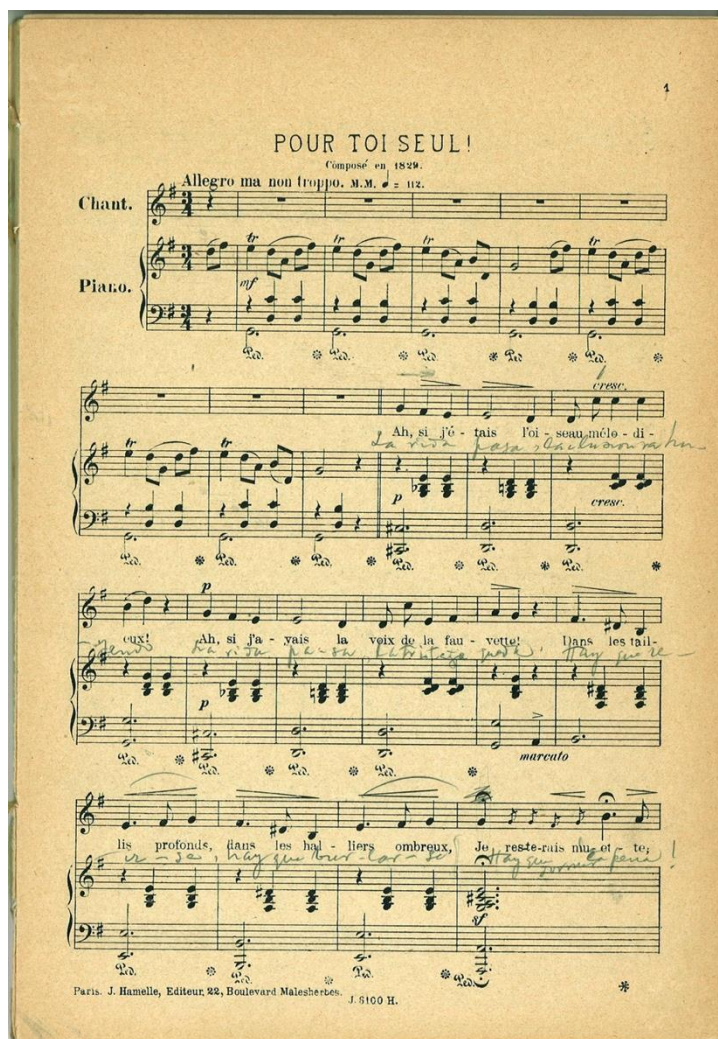


Ilustración 2: Chopin. *Mélodies polonaises*, «Pour toi seul», p. 1.
AMF, R. 841.

Aunque es de sobra conocida la admiración de Falla por Chopin desde sus años de juventud, quizá por influencia de la cantante interpretaron esta pieza, que el músico retomaría poco después para su obra inspirada en Chopin. Junto a «Pour toi seul» también utilizó otra canción de las contenidas en el volumen para poner música al libreto de María Lejárraga. Se trata de «Fais do do mignonne» (*Canción polaca en sol menor* op 74, nº 2 que utiliza en el número 1 del acto II)¹⁵.

¹⁵ En ellas Manuel de Falla escribe a lápiz el texto de María Lejárraga.

2. Las canciones para la escena

Por su relación con el género de las obras para voz y piano, vamos a hacer una breve alusión a la música incidental que Falla compuso o adaptó para algunas comedias y obras dramáticas del matrimonio Martínez Sierra. Estas piezas tienen cabida en nuestro estudio porque la mayoría de las composiciones fueron canciones para voz e instrumento acompañante que se insertaban dentro de la obra teatral. Las partituras de casi todas ellas están desaparecidas y tenemos que acudir a las crónicas conservadas para extraer alguna idea de sus características. Siguiendo el catálogo de Antonio Gallego¹⁶, Falla compuso diversas canciones y fragmentos instrumentales que se insertaron en las obras *La pasión*, *Amanecer*, *Tragedia de una noche de verano* y *El corazón ciego*. Es posible también, teniendo en cuenta la minuciosidad y lentitud con las que Falla afrontaba la tarea compositiva, que gran parte de esta música fueran pequeños arreglos hechos «sobre la marcha» y con un interés eventual, por lo que Falla no puso empeño en conservar las partituras.

La primera creación de música incidental de la que tenemos datos es la comedia *La pasión*. Esta obra se estrenó en Madrid en el Teatro Lara el 30 de octubre de 1914 y supone la primera colaboración teatral entre Falla y el matrimonio Martínez Sierra. Según los comentarios de Catalina Bárcena, Falla creó al menos una copla o canción para esta comedia y él mismo se encargó durante los ensayos de que la actriz la interpretara, implicándose así directamente en la puesta en marcha de la obra¹⁷:

Estábamos ensayando *La pasión*, una obra de Gregorio en la que yo tenía que cantar una copla flamenca, y no del todo, porque debía interrumpir la copla con un sollozo; en realidad, la copla era un pretexto, que no exigía ni siquiera saber cantar flamenco. Sin embargo, Falla compuso una soleá para que yo la cantara en ese momento, y me la ensayaba todos los días, tocando él mismo la guitarra. Yo estaba avergonzada, porque cantaba muy mal, y más avergonzada porque iba a estropear aquella soleá, que estaba muy bien. No quería cantarla. Pero Falla insistió tanto, que no tuve más remedio que complacerle. –Mire usted, maestro, que yo no puedo con eso –le decía–. Y él, para convencerme, me contestaba: –No tiene usted que preocuparse. Así como así: en el momento en que usted ya no pueda más, interrumpe la copla echándose a llorar...¹⁸.

De este texto, que contiene las únicas referencias musicales conservadas, deducimos que se trataba de una soleá acompañada de guitarra, que tendría las características de este

¹⁶ GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987.

¹⁷ Como testimonio de la participación de Falla en los ensayos tenemos las notas diarias de Joaquín Turina que el 29 de octubre escribió: «Ensayo general de *La pasión* con Falla en el Teatro Lara». Diario n° 2, año 1914. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [Consulta: 20-VII-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

¹⁸ PEDRO, Valentín de. «Catalina Bárcena y Martínez Sierra recuerdan al Maestro Falla». *¡Aquí está!*. Buenos Aires, t. XI, n° 1098, 1946, p. 3.

cante flamenco. Antonio Gallego catalogó un apunte guitarrístico titulado *Copla de soleá* albergado en el Archivo Manuel de Falla¹⁹ y lo relacionó con esta obra, pero no hemos encontrado ningún indicio que nos permita relacionar este manuscrito con la «soleá» de la comedia *La pasión* a la que Catalina Bárcena hizo referencia.

La segunda obra teatral para la que, según la bibliografía existente, Falla compuso o seleccionó música incidental fue *Amanecer*. Numerada en el catálogo de Antonio Gallego como XLIII²⁰, esta comedia en tres actos se estrenó el 7 de abril de 1915 en el Teatro Lara y no hay localizado ni un solo fragmento de música. Es cierto que de las cartas conservadas entre Falla y María Lejárraga en los días anteriores y posteriores al estreno deducimos que Falla se mantuvo muy cercano al desarrollo de esta obra, asistiendo a los ensayos y al estreno²¹ y mostrando gran entusiasmo con la puesta en escena. Pero en la citada correspondencia no hay alusiones a la música, sino únicamente detalles relacionados con la composición dramática.

En los últimos meses de 1915 se estrenó *Otello* [*Tragedia de una noche de verano*]²², traducción de Gregorio Martínez Sierra del drama de Shakespeare, de la que tenemos las primeras noticias a través de la carta que envía Cecilia Yturralde a Falla el 11 de septiembre de 1915:

[...] el viaje que pensé hacer por pocos días se ha prolongado más de lo que yo esperaba y aquí me tiene a sus órdenes en casa de Gregorio Martínez Sierra, con quien preparo el estreno de la *Tragedia de una noche de verano* que hará Borrás en Novedades²³.

En esta ocasión, las escuetas referencias musicales a esta obra provienen de Jaime Pahissa, quien alude a una canción y a unos sonos de trompeta compuestos por Falla:

En esta temporada teatral se representó *Otello*²⁴ de Shakespeare, con unas breves pero bellísimas ilustraciones musicales de Falla. Recuerdo que un día, a la caída de la tarde, con mi amigo Peypoch [...] pasando por la Rambla, encontramos a Falla y le dijimos cuánto nos habían placido aquellas delicadas ilustraciones de *Otello*, como la sentida y fina *Canción del sauce*, de Desdémona.

—¿Y aquellos sonos de trompetas, nobles y originales? —preguntó mi amigo.

Rápidamente Falla reivindicó la paternidad:

—Las trompetas también son mías —dijo²⁵.

¹⁹ Ms. XLI A1 en: GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Op. cit., pp. 111-112.

²⁰ *Ibid.*, p. 115.

²¹ Carta de Manuel de Falla a María Lejárraga. [s.l.], 7-IV-1915. Fotocopia autógrafa del original localizado en la Familia Martínez Sierra. AMF, sign. n° 7252-007.

²² GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Op. cit., p. 123.

²³ Carta de Manuel de Falla a Cecilia Yturralde. [Madrid], 11-IX-1915. Fotocopia autógrafa firmada del original localizado en la Fundación Juan March. AMF, sign. n° 6978-045.

²⁴ Jaime Pahissa alude aquí muy probablemente a *Tragedia de una noche de verano*.

²⁵ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi americana, 2ª ed., 1956, pp. 99-100.

La última obra del matrimonio Martínez Sierra en la que Falla colaboró creando la música incidental, según Antonio Gallego, fue *El corazón ciego*. Esta comedia fue estrenada en noviembre de 1919 en San Sebastián, durante una función para la que Falla debió de componer al menos dos melodías que María Lejárraga le pidió. Por una carta conservada podemos conocer algunos rasgos del carácter, la duración de las canciones, la tesitura y la rima del texto:

Abro la carta para un encargo *urgente* de Gregorio. Necesita, casi a vuelta de correo, *dos melodías moras* o que lo parezcan, que se puedan cantar con voz de hombre: se oyen muy de lejos de modo que la letra es a-a-a-etc. Han de ser aproximadamente del tamaño de una copla andaluza: una de ritmo alegre y casi desvergonzado, otra de carácter melancólico. Corre mucha, mucha prisa. Gracias anticipadas. Salud²⁶.

En el Archivo Manuel de Falla se conserva un manuscrito con una «Letanía mora» que Antonio Gallego relaciona con las canciones compuestas para esta obra²⁷. También, por otra carta de Lejárraga sin fechar, sabemos su ubicación dentro del drama *El corazón ciego* y que efectivamente las melodías fueron compuestas y enviadas por Falla:

Gracias mil por las melodías, que, según me han dicho, son preciosas: yo aún no he tenido el placer de oírlas. Son para el 4º acto de nuestra comedia que sucede en Tánger y que Gregorio está ensayando a toda prisa porque quiere estrenarla la semana que viene. Van en un par de momentos «muy poéticos». Todavía no sé quién las cantará. La obra se titula el *Corazón ciego*. ¿Le gusta a V.?²⁸

A través de todas estas referencias observamos que en la creación de música incidental, las canciones fueron las composiciones más abundantes. Si bien no se conserva prácticamente ninguna partitura, estas obras nos muestran a un músico de oficio capaz de adaptar duraciones a lo requerido o lo suficientemente versátil para ajustarse a los diferentes estilos demandados por la trama (arabizante, andaluz, histórico...). Esta disparidad de temáticas y registros no fueron elegidos por él mismo y le llevaron a responder a las necesidades que las obras ponían en escena. Aunque para esta «música de consumo» Falla recurrió a un lenguaje basado principalmente en formas de origen popular y una inclinación especial por la guitarra²⁹.

²⁶ Carta de María Lejárraga a Manuel de Falla. San Sebastián, 13-VIII-1919. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7251/2-035.

²⁷ GALLEGO, A. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Op. cit., pp. 168-169.

²⁸ Carta de María Lejárraga a Manuel de Falla. [San Sebastián], 8-IX-[1919]. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7251/2-037.

²⁹ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla...*, Op. cit., p. 275.

3. *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*

Más allá del ámbito teatral, la primera de las canciones que Falla compuso sobre texto de María Lejárraga fue creada a finales de 1914, poco después de comenzar su colaboración con los Martínez Sierra. El título primero que reflejan los manuscritos conservados de esta obra fue *Villancico de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, que nos remite a que el proceso de composición tuvo lugar en la Navidad de 1914. Como finalmente fue estrenada durante el mes de febrero, Falla debió de cambiar el título por *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* para no aludir así a la festividad navideña.

3.1. *La Primera Guerra Mundial en la creación de Manuel de Falla*

En los primeros manuscritos conservados de esta canción³⁰ aparece como autor del texto Gregorio Martínez Sierra. Pero es consabido que María Lejárraga, hasta la muerte de Gregorio, empleó el nombre de su marido para firmar su obra³¹. El hecho de poder documentar que fue María Lejárraga la autora de la obra firmada por Gregorio Martínez Sierra³² tiene un trasfondo importante en toda la producción creada por la escritora, pero nos resulta especialmente interesante en estos versos en concreto porque la temática y la demostrada inclinación de Lejárraga por Francia cobran sentido al confirmarse la hipótesis de su autoría de este poema.

El motivo de la composición de esta canción debió de tener su origen en la guerra que acababa de comenzar y en los sentimientos que ésta generó en ambos autores. El afecto de Falla y María Lejárraga por el país vecino, cuya francofilia la encontramos en numerosos testimonios, es una cuestión ya estudiada por el profesor Yvan Nommick³³. Durante toda su vida, Falla mostró su amor por Francia en diversas ocasiones, aunque para

³⁰ AMF, ms. XLII A3.

³¹ BLANCO, Alda. «El género como principio organizativo en la obra de María Martínez Sierra». *De literatura y música*. Estudios sobre María Martínez Sierra. Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto (eds.). Logroño, Instituto de Estudio Riojanos, 2014, p. 15.

³² Es una posibilidad que la bibliografía sobre el matrimonio Martínez Sierra ha ido barajando, pero que finalmente se ha tomado como la opción más real. El estudio más profundo sobre la problemática de la autoría de las obras del matrimonio lo podemos encontrar en: O'CONNOR, Patricia. *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto (eds.). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, p. 48.

³³ NOMMICK, Yvan. «Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario». ÁLVAREZ CAÑÍBARO, Antonio y NOMMICK, Yvan (eds.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, p. 126.

ilustrarlo son muy significativas las declaraciones realizadas a Zuloaga en 1923: «Por eso digo yo que para cuanto se refiere a mi oficio, mi patria es París. De no ser por París y luego por Londres, yo hubiera tenido que abandonar la composición y dedicarme a dar lecciones para poder vivir»³⁴.

Junto a la devoción que Falla y Lejárraga sentían por el país galo, subrayamos el sentimiento de ambos tras el estallido de la guerra que influenció sus vidas y repercutió en sus carreras artísticas. En el caso de Lejárraga, su implicación en la contienda fue casi directa, como mostró en una carta enviada a Falla el 16 de junio de 1917 donde retrató su participación como voluntaria en la asistencia de enfermos del lado francés:

He pasado un día entero, como si fuera una dama de la Cruz Roja en una cantina de las que atienden a los soldados heridos al paso del tren, y volveré todos los jueves, mientras esté en Francia; es en una estación a media hora, por tren, de París: es terrible y admirable. Francia es invencible. No tiene usted idea del espíritu de los soldados. Si yo fuera soltera, aquí me quedaría cuidándolos mientras durase la guerra³⁵.

Manuel de Falla, como muchos otros músicos, arquitectos o escritores, se vio arrollado por la Gran Guerra que cambió su rumbo vital y creador. En la mayoría de los artistas del momento caló el entusiasmo bélico presente en el ambiente y muchos quisieron tomar parte en la contienda. La reacción de Falla ante la guerra la encontramos en una carta escrita a Leopoldo Matos cuando aún se encontraba en París. Es toda una declaración de intenciones en la que muestra un sentimiento de pertenencia a una nación a la que tiene lealtad absoluta, llegando incluso a proyectar, aunque sólo fuese de palabra, alistarse como voluntario junto a su hermano Germán:

¡Viva nuestra raza, la inmortal, la grande! ¡Abajo los teutones, vergüenza de Europa! ¡Cómo corren, cómo corren los que ayer tronaban tan fuerte! Germán y yo pensábamos enrolarnos como voluntarios franceses por lo mucho que debemos (y yo sobre todo), a esta querida tierra de Francia; pero hemos tenido que desistir fundado en la triste suerte que esperaba a nuestros padres y hermana si los abandonábamos. Siendo así no podemos continuar en París, pues aquí todo está paralizado y no tendríamos ni para vivir nosotros y mucho menos los nuestros. Saldremos en el primer tren posible, que tardará aún algo porque con la movilización son muy difíciles las comunicaciones³⁶.

Pocos días después del envío de esta misiva, Falla ya se encontraba en Madrid. Durante los meses siguientes a su regreso estuvo constantemente pendiente del estado de

³⁴ Carta de Manuel de Falla a Ignacio Zuloaga. Granada, 12-II-1923. Autógrafo firmado, fotocopia del original conservado en la familia Zuloaga. AMF, sign. n° 7798-061. Cit en *ibid.*, p. 126.

³⁵ Carta de María Lejárraga a Manuel de Falla. París, 16-VI-1917. Original mecanografiado firmado (con correcciones autógrafas). AMF, sign. n° 7251/2-008. Cit. en *ibid.*, p. 126.

³⁶ Carta de Manuel de Falla a Leopoldo Matos. París, 9-VIII-1914. Fotocopia del original autógrafo firmado conservado en el Archivo Histórico de Las Palmas de Gran Canaria. AMF, sign. n° 7265/2-021.

su círculo de amigos franceses. Así, podemos leer en la carta de Laura Albéniz a Falla cómo da cuenta de cada uno de ellos:

Ya puede Usted suponer lo tristes que estamos nosotras también, con esta terrible guerra, y teniendo a tantos buenos amigos en peligro...
Supongo que habrá usted recibido noticias de Dukas a quien escribí diciendo que estaba usted intranquilo por no saber nada de él...
De los demás amigos también tenemos frecuentes noticias –Fauré vuelve a estar en París, así como D’Indy–. El hijo de éste fue herido, pero lo curaron, y vuelve a estar en las líneas de combate. [...].
Lalo que no ha podido lograr que lo incorporaran en el ejército francés por no tener la edad necesaria, no ha parado hasta que lo han tomado en el ejército belga y a estas horas debe de estar batiéndose...
Dios quiera que podamos volverlos a ver a todos.
Lo que quizá no ha sabido usted es la muerte de nuestro desgraciado amigo Marliave... lo mataron en la batalla del Meuse, en el mes de Agosto, y la pobre Marguerite Long sólo lo ha sabido ahora; a nosotras nos ha producido un tremendo trastorno esta tristísima noticia; ya sabe usted el cariño que le teníamos tanto a Marliave como a su mujer; [...]³⁷.

También mantuvo un contacto epistolar asiduo con muchos de sus colegas franceses –contacto incrementado a raíz del estreno en España de *La vida breve*–: Jean-Aubry, Ravel, Dukas o Florent Schmitt son los amigos en cuyas cartas son constantes las alusiones a los estragos y complicaciones de la guerra. Ésta afectó a todos los ámbitos de la vida de Manuel de Falla. La primera consecuencia, como detallamos en el capítulo anterior, fue impedirle su normalización económica, pues la contienda lo dejó desprovisto de ingresos por el bloqueo que sufrió la casa editorial Max Eschig.

Desde el punto de vista musical, en aquel momento los sentimientos y sensaciones de Falla estaban íntimamente ligados a lo que París y Francia le habían proporcionado como artista. Nunca podremos saber cuál habría sido el devenir del compositor de no haberse iniciado la Primera Guerra Mundial, pero el acuerdo verbal con Eschig, gracias al cual le estaba haciendo un pago mensual por la futura composición de una ópera, habría tenido con seguridad alguna consecuencia y sobre todo era indicativo de sus intenciones de permanecer en Francia. En este sentido, recordemos las palabras de Turina, uno de sus amigos más cercanos en los años parisinos, cuando escribía «Quizás no se hubiera ido de París si la guerra de 1914 no nos hubiera lanzado a todos»³⁸.

Otros aspectos en los que la guerra tuvo una incidencia más o menos indirecta en Falla fue la estrecha relación con las principales cantantes francesas del momento³⁹ que,

³⁷ Carta de Laura Albéniz Jordana a Manuel de Falla. Barcelona, 16-XI-[1915], [aunque consideramos que la fecha debió de ser 1914]. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6682/1-003.

³⁸ TURINA, Joaquín. *Itinerario de Manuel de Falla*. 26-XI-1946. Fundación Juan March. Dos ejemplares mecanografiados que posiblemente son borradores del artículo publicado en el *Boletín del Instituto Francés* (Madrid) sobre la trayectoria profesional de Falla.

³⁹ Esta relación es ampliamente estudiada en: VEGA PICHACO, Belén. «La relación de Manuel de Falla con las cantantes francesas vista a través de la correspondencia». (En prensa).

posiblemente como alternativa a una Francia en guerra, visitaron España con asiduidad y facilitaron la interpretación del repertorio francés. Este hecho, junto a la atracción de Falla por esta música, le hicieron asumir el papel de intérprete de repertorios extranjeros, ejerciendo como introductor y difusor de la música contemporánea francesa. Destacamos los conciertos en los que fue el responsable como acompañante de la primera audición en España o en la capital española de multitud de obras contemporáneas francesas. A la difusión de la música francesa para voz y piano contribuyó por ejemplo el concierto realizado con Madeleine Greslé⁴⁰ en el Hotel Ritz el 9 de mayo de 1919⁴¹; los conciertos no documentados o que no llegaron a realizarse con Geneviève Vix el 23 de mayo de 1916⁴² o con Jean Bathori en 1917 en la Sociedad Nacional de Música⁴³.

Entre estos estrenos, señalamos el concierto del 13 de diciembre de 1916, organizado por la Sociedad Nacional de Música, donde Falla y Madeleine Leymo interpretaron por primera vez en Madrid obras de compositores contemporáneos franceses como Schmitt, Debussy o Roussel⁴⁴; y el que posiblemente sea el ejemplo más sobresaliente de la presencia de la obra vocal de Claude Debussy en los conciertos interpretados por Manuel de Falla: el concierto-homenaje a Debussy del 27 de abril de 1918 celebrado en el Ateneo de Madrid en el que Falla acompañó a Aga Lahowska en *Les Cloches*, «Le Faune» de *Fêtes galantes*, *Ariettes oubliées*, «Rondel (Charles d'Orléans)» de *Trois Chansons de France* y *Mandoline*, reuniendo así lo más variado de la producción para voz y piano del compositor galo.

Más tarde, y también por causa de la guerra, los Ballets Rusos llegaron a España y Falla fue uno más de los creadores que buscaron nuevos lenguajes y nuevas formas apoyándose en la danza y sumándose a la tendencia creativa de multitud de compositores europeos⁴⁵.

Pero volviendo a la obra que nos atañe, debemos recordar que Falla compuso la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* como consecuencia directa del estallido de la guerra. Así, tanto para Falla como para Lejárraga, esta canción debió de ser una especie

⁴⁰ Madeleine Greslé fue la encargada el 14 de mayo de 1927 en la Sala Pleyel de París, en el estreno parisino del *Concerto*, del estreno absoluto del *Soneto a Córdoba* de Luis de Góngora, interpretando también *Psyché* y las *Siete canciones populares españolas*.

⁴¹ En el AMF se conserva el programa de concierto del 9-V-1919 organizado por la Sociedad Nacional de Música. FN 1919-004.

⁴² Este concierto aparece citado en DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla*. Traducción de Juan-Eduardo Cirlot. Barcelona, Labor, «Nueva colección Labor», n° 83, 1968, p. 59. No se conserva el programa de concierto, pero sí una fotografía de la cantante dedicada a Manuel de Falla con esa misma fecha con el siguiente texto: «Pour Manuel de Falla avec mon admiration très sincère pour son grand talent. Geneviève Vix. 23 Mai 1916».

⁴³ VEGA PICHACO, Belén. «La relación de Manuel de Falla con las cantantes francesas», *Op. cit.*, p. 5.

⁴⁴ En el AMF se conserva el programa de este concierto. FN 1916-019.

⁴⁵ NOMMICK, Yvan. «Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario». *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, *Op. cit.*, pp. 117-148.

de catarsis conjunta ante la contienda que acontecía en Europa. Recordemos que es la única ocasión en la que Falla escribió una obra como reacción a un acontecimiento bélico, aunque se tratase de una creación de reducido formato y nacida dentro de la intimidad de la amistad de ambos artistas.

3.2. *El estilo del poema*

Como hemos adelantado, el primer manuscrito conservado de esta canción⁴⁶ está encabezado por el título *Villancico de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, aunque en el utilizado para la versión definitiva⁴⁷ publicada por Unión Musical Española, Falla lo cambió por *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*. No se conserva en el Archivo Manuel de Falla el texto original del poema, por lo que para su estudio tomamos los versos del programa del concierto de la Sociedad Nacional de Música celebrado en el Hotel Ritz el 8 de febrero de 1915, donde se estrenó:

¡Dulce Jesús, que estás dormido!
¡Por el santo pecho que te ha amamantado,
te pido
que este hijo mío no sea soldado!
Se lo llevarán,
¡y era carne mía!
me lo matarán,
¡y era mi alegría!
Cuando esté muriendo,
dirá: «¡Madre mía!»
Y yo no sabré
la hora ni el día...
¡Dulce Jesús, que estás dormido!
Por el santo pecho que te ha amamantado,
te pido
que este hijo mío no sea soldado...⁴⁸

El poema tiene una estructura métrica libre y la rima es bastante simple. Por su distribución podemos dividirlo en un cuarteto al comienzo que se repite al final y ocho versos centrales de diferente extensión. La rima —principalmente consonante— tiene lugar entre los versos pares y entre los impares.

⁴⁶ AMF, ms. XLII A1.

⁴⁷ AMF, ms. XLII A2.

⁴⁸ Programa de mano del concierto del 8-II-1915. Hotel Ritz, Sociedad Nacional de Música. FN 1915-016.

El texto, lejos de apreciaciones metafóricas, refleja el temor y la desesperación de una madre ante la posible marcha de su hijo a la guerra. Se trata de unos versos creados como un arte comprometido y encaminado a la búsqueda de la conexión con el acontecimiento que estaba sucediendo y con el público que la pudiese escuchar. Pero su temática se desarrolla en forma de oración, lo que nos lleva a realizar una valoración del poema en relación con su autora y con el propio Falla. Resulta difícil de concebir el sentido del texto –una plegaria donde una madre suplicante realiza sus ruegos a la divinidad– sin la intervención de Manuel de Falla. Para ilustrar esta afirmación, recordemos las palabras de María Lejárraga unos meses después cuando le escribía a Falla desde Sevilla: «Estuve en la Catedral esta mañana y, aunque yo no rezaba, eché muchísimo de menos a alguien que rezase cerca de mí»⁴⁹. En definitiva tenemos que hacer una valoración del contenido del poema teniendo en cuenta la posible participación del músico y su origen en el círculo familiar de Lejárraga, donde Falla estaba presente y dentro del cual no sabemos en qué consistieron las aportaciones de cada artista⁵⁰.

Para finalizar, y enlazando con las características estéticas de los versos, consideramos que sus aspectos técnicos estuvieron supeditados para Lejárraga y para Falla al propio contenido de los mismos. Sus rimas sencillas, a menudo tildadas de simplistas, hay que entenderlas dentro de las circunstancias del momento y de las características propias de una oración. Sin duda, fue una manera singular de tratar la temática de la guerra que probablemente Lejárraga habría llevado a cabo de otro modo si no fuese Manuel de Falla el compositor que musicó estos versos.

3.3. Características de la canción

3.3.1. El proceso creativo

El proceso creativo de *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* lo podemos reconstruir parcialmente gracias a los escasos manuscritos que existen de ella. Son únicamente tres, pero nos permiten hacernos una idea de la concepción vocal que Falla tuvo para esta canción. En estos documentos encontramos la siguiente información:

⁴⁹ Tarjeta postal de María Lejárraga a Manuel de Falla. Sevilla, 7-IV-1915. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n.º 7251/1-002.

⁵⁰ Sobre las numerosas valoraciones que se han hecho de este poema y de otros textos llevados a cabo por María Lejárraga que han sido puestos en música, podemos encontrar el siguiente estudio: JONES, Joseph R. «María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista». *Berceo*, n.º 147, pp. 55-95.

XLII A1: es el primer manuscrito conservado. Alberga únicamente la línea del canto y algunos esbozos mínimos del acompañamiento (solamente tres anotaciones del piano).

XLII A2: es una versión bastante definitiva en tinta negra con alguna anotación a lápiz.

XLII A3: se trata de la versión última. Parece simplemente una copia más limpia del manuscrito anterior y las diferencias con éste son únicamente las anotaciones de agógica y dinámica aquí hechas en tinta roja.

La evolución que podemos constatar en estos manuscritos desde el comienzo de la creación al resultado final es exclusivamente vocal. El interés de este proceso reside en que la primera idea para la voz que Falla gestó y mantuvo fue la búsqueda de una sección central más ágil y más libre. El borrador conservado contiene los cambios más sustanciales en esta parte central de la canción, a partir de los versos «Se lo llevarán [...]». En este primer boceto, la agilidad pretendía crearla Falla con un cambio de compás –a 2/4– que duplicaría el número de acentos de esta sección. La libertad se muestra en la no repetición de motivos rítmico-melódicos a los que finalmente Falla recurrirá en la versión definitiva.

3.3.2. *Forma y tratamiento vocal*

Falla creó con el texto escrito por Lejárraga una canción que se caracteriza por su brevedad, compuesta únicamente de tres frases organizadas en una forma tripartita ABA', cuyo texto se distribuye del siguiente modo:

Partes musicales	Compases	Versos
A	cc. 1-10	vv. 1-3: ¡Dulce Jesús, que estás dormido! / ¡Por el santo pecho que te ha amamantado, / Te pido / que este hijo mío no sea soldado!
B	cc. 11-19	vv. 4-7: Se lo llevarán ¡y era carne mía! / Me lo matarán ¡Y era mi alegría! / Cuando esté muriendo dirá: ¡Madre mía! / Y yo no sabré la hora ni el día...
A'	cc. 19-27	vv. 8-10: ¡Dulce Jesús, que estás dormido! / ¡Por el santo pecho que te ha amamantado, / Te pido / que este hijo mío no sea soldado!
<i>Codetta</i>	cc. 27-29	

Tabla 1. Estructura formal y distribución textual de *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*.

Estas canciones son las primeras desde su juventud –recordemos que las compuestas anteriormente fueron las *Trois Mélodies*, en francés, y las *Siete canciones populares españolas*, cuya prosodia venía condicionada por el texto-melodía de la fuente popular– en las que Falla partió únicamente de un texto en español con el que tenía plena libertad prosódica, lo que nos permite analizar el tratamiento vocal con respecto a la versificación española.

Al igual que procedimos con las canciones más tempranas compuestas por Falla, el primer análisis que realizamos consiste en comprobar la relación de la línea melódica de la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* con el piano. Aquí la voz funciona de manera independiente con respecto al acompañamiento pianístico: éste únicamente subraya levemente la voz en los finales de frase y discurre principalmente dibujando en la mano derecha un contrapunto por movimiento contrario respecto a la voz. Y en un segundo nivel, dentro de la línea del canto, encontramos que es casi inexistente la autonomía de la melodía con respecto al texto. Es completamente silábico, y aunque tratado en cada sección de manera distinta a través de curvas melódicas diferentes en las frases A y B, el discurrir melódico depende en gran medida del sentido del texto:

1. La parte A la ocupa una línea melódica que asciende en los primeros cuatro compases y desciende en los últimos, coincidiendo con el verso de la primera estrofa «que este hijo mío no sea soldado!». En el siguiente ejemplo musical observamos que la primera curva melódica encuentra su punto más agudo en las palabras «santo pecho» y discurre en la tríada menor *sol-mi* bemol-*do* hasta reposar en las palabras «te pido». Ésta es utilizada del mismo modo para finalizar la canción porque recrea una sensación de quietud mediante la armonía:



Ejemplo musical 1. Manuel de Falla, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, cc. 2-10, línea vocal.

La línea melódica de esta primera sección está construida prácticamente a base de triadas que se corresponden con el centro modal del acompañamiento, como mostramos en la siguiente tabla:

Notas principales	Compases	Armonía
<i>do-mi b-sol</i>	Hasta el cc. 5	<i>do</i> dórico
<i>sol-si b-re</i>	Hasta el cc. 7	<i>sol</i> dórico
<i>re-fa-la</i>	cc. 8-9	V de <i>sol</i> dórico
<i>do-mi b-sol</i>	cc. 9-10	<i>do</i> dórico

Tabla 2. Esquema armónico de la primera parte de *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*.

2. La segunda parte, en cambio, está formada por una línea melódica más estática que únicamente se mueve en un ámbito de sexta menor y desciende solamente en los dos últimos compases donde amplía su ámbito a una novena menor. En esta frase central la acentuación prosódica parece bastante repetitiva y las figuraciones de la melodía incluso dan la sensación de una creación rudimentaria:



Ejemplo musical 2. Manuel de Falla, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*. cc. 11-19, línea vocal.

Por último, la frase A' es exactamente igual a la primera (A) en el discurso melódico, aunque con algunas modificaciones en el acompañamiento, que veremos después.

Si desgranamos la distribución de las curvas melódicas de ambas secciones con respecto al tratamiento prosódico que Falla hace del texto, encontramos en A y B una

manera muy diferente de abordar la relación melódico-textual por la distinta combinación de figuras rítmicas. En la primera estrofa la acentuación inicial recae sobre la cuarta sílaba de cada verso (con excepción del segundo en que recae en la quinta), coincidiendo siempre con el acento musical en la parte fuerte del compás. Pero el tercer verso detiene la melodía en las palabras «te pido», para remarcarlas mediante una negra y dos blancas y después retoma la figuración anterior, alternando corcheas y negras con un sentido conclusivo que viene dado por el descenso de la melodía. En el siguiente ejemplo presentamos la melodía fragmentada para poder visualizar lo anteriormente explicado⁵¹:

Dul-ce Je - sús, quees-tás dor - mi-do!

¡Por el san-to pe-cho que tehaa-ma-man ta-do,

te pi - do

quees-tehi-jo mí - o no se - a sol - da-do!

Ejemplo musical 3. Manuel de Falla, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, cc. 2-10, línea vocal.

En la segunda estrofa el tratamiento prosódico es bastante más automático porque el acento en el primer, segundo y cuarto verso recae cada cinco sílabas, dividiendo los versos en dos. De ese mismo modo, Falla hace coincidir esas sílabas acentuadas con las partes fuertes del compás, obteniendo un resultado de repetición insistente. La excepción la encontramos en el verso tercero en el que hay un acento más y Falla se ve obligado a no utilizar dos acentos musicales (como sucedía en los restantes versos) sino tres, como en el texto. De nuevo podemos observar la fragmentación melódica en el siguiente ejemplo musical:

⁵¹ Hemos dividido el tercer verso en dos partes porque con las figuraciones utilizadas por Falla parece que es el doble de largo que el resto de los versos.

Se lo lle-va - rán

¡Ye - ra car-ne mí - a!

Me lo ma-ta - rán

¡ye - ra mia-le gri - a!

Cuan -does-té mu - rien-do-di-rá: ¡Ma-dre mí - a!

y yo no sa - bré

la ho - ra niel dí - a..

Ejemplo musical 4. Manuel de Falla, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, cc. 11-19. Línea vocal.

Así, aunque el empleo prosódico realmente es bastante simple, mediante los doce cambios en ocho compases se consigue crear el efecto que probablemente buscara Falla, y que no es otro que generar la sensación de ansiedad por lo que sucederá en un futuro inmediato.

Las distancias interválicas de la melodía en las tres secciones no son muy grandes, predominando los saltos de tercera y cuarta y no sobrepasando los de quinta. De este modo, la abundancia de grados conjuntos o pequeños saltos en la melodía, junto con un ámbito melódico no demasiado amplio, crean un estilo alejado de todo virtuosismo e impregnado, por el contrario, de intimismo. Como su título final indica, es una oración recitada con amargura y sin ninguna expresión vocal exagerada cuya melodía Falla modela con recursos realmente sencillos.

3.3.3. Armonía y acompañamiento pianístico

La canción oscila constantemente entre *do* menor y el modo dórico sobre *do* y *sol*, y la brevísima introducción pianística del comienzo es muestra de la ambigüedad creada durante toda la canción. En ese primer compás encontramos en el bajo un movimiento de tónica-dominante-tónica de *do* menor y en la voz la sensible *si* bemol, de color dórico, que no va a tónica y no tiene tensión tonal, como podemos ver en el siguiente ejemplo musical:

Andante

¡Dul-ce Je - sús, que es - tás dor-

Andante

pp e molto legato

Ejemplo musical 5. Manuel de Falla, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, cc 1-3.

El esquema armónico de la canción coincide con su esquema formal. En la primera y tercera frase predomina la tonalidad de *do* menor y el modo dórico sobre *do*, pero en la segunda frase hace un acercamiento a *sol* dórico. A pesar de esta afirmación general, la modalidad dórica sobre *sol* aparece ya en los compases 6-8. Entre los compases 10 y 11 se produce un brevísimo interludio pianístico que hace alusión a *do* dórico, pero en el compás 12 vuelve a *sol* dórico. Toda la frase central se encuentra en *sol* dórico hasta la cadencia a la dominante modal en los compases 18-19, a partir de la cual se reexpone la frase del principio con un acompañamiento similar, a excepción del último compás.

En el acompañamiento pianístico destaca principalmente una característica: el uso de la textura contrapuntística. Como hemos indicado, el piano discurre en varias líneas de contrapunto, a veces muy sencillas, que en multitud de ocasiones se mueven de manera contraria con respecto a la voz (por ejemplo en los compases 4, 13 o 15). En los movimientos de voces son escasas las disonancias que se producen entre la voz y el acompañamiento, y cuando suceden son resueltas hacia una consonancia inmediatamente.

Todo ello está acompañado en algunos momentos por largas notas pedales que sostienen la armonía y el movimiento melódico.

En definitiva, esta *Oración* es bastante austera y sobria a la vez. Al igual que su título indica, Falla pareció querer emular a una oración real en la que el tono de plegaria y súplica condiciona el estilo de la música.

3.4. Su estreno y recepción

La *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* tuvo su primera audición en el concierto de la Sociedad Nacional de Música el 8 de febrero de 1915⁵². Falla estuvo muy implicado en la creación de esta sociedad, que la prensa valoró como «nueva y muy importante manifestación del resurgimiento musical en España»⁵³, así como en la organización y participación de sus primeros conciertos. En lo que se refiere a este primero, podemos seguir sus avatares en el diario de Joaquín Turina de 1915⁵⁴. En él reflejó «Solemne inauguración de la Sociedad Nacional con mi Quinteto. Piezas de Granados. Melos de Falla y Concierto de Bach. Éxito brutal». El programa del concierto⁵⁵ estuvo efectivamente compuesto por el estreno en España del *Quinteto en sol menor* de Joaquín Turina en la primera parte, en la segunda, el *Impromptu de la codorniz*, *Paisaje e Impromptu* de Granados junto a las *Siete canciones populares españolas* y el estreno de la *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos* de Manuel de Falla. Para terminar, en la tercera parte, Turina Falla y Salvador interpretaron como solistas el *Concierto en do* para tres pianos de J. S. Bach.

Es muy significativo que Manuel de Falla quisiera incluir esta canción en el referido concierto. ¿Pretendía con ello hacer un gesto hacia el país vecino? Creemos que esta es la hipótesis más plausible, porque al interpretar esta obra aquí, por un lado cumplía con la propia Lejárraga mostrando su obra en público y por otro realizaba su «homenaje personal» a la Francia en guerra.

⁵² La canción fue estrenada por la soprano Josefina Revillo y el propio Falla al piano. El concierto fue celebrado en el hotel Ritz de Madrid.

⁵³ «Sociedad Nacional de Música. Concierto de inauguración». *El Liberal*. Madrid, 9-I-1915. AMF, 6409/26.

⁵⁴ En el diario de Turina de 1915 (nº 3), refleja el 6 de enero «junta larga de la flamante Sociedad Nacional»; el 13 de enero, «Junta y conflicto en la Sociedad Nacional»; 1 de febrero, «Siguen los asuntos de la Nacional» el 5 de febrero, «juntas y carreras a cuenta de la Sociedad»; 6 de febrero, «Ensayo lamentable del Concierto de Bach»: Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [Consulta: 25-VII-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

⁵⁵ Programa de concierto conservado en el AMF, FN 1915-015.

4. *El pan de Ronda que sabe a verdad*

4.1. *Pascua Florida, un proyecto inacabado*

Pascua Florida fue uno de los proyectos emprendidos por Manuel de Falla junto a María Lejárraga que, como sucedió con *Fuego Fatuo* y *Don Juan de España*, resultaron fallidos⁵⁶.

La idea de componer *Pascua florida* surgió durante un viaje por Andalucía realizado por Falla y María Lejárraga justo antes del estreno de *El amor brujo* en abril de 1915. Estuvieron en Granada, Ronda (al menos el día 4 de abril) y el 5, vía Algeciras, llegaron a Cádiz. La canción *El pan de Ronda que sabe a verdad* es el único texto musicado de este proyecto poético-musical, que aunque ambos artistas gestaron con mucha ilusión, nunca llegaron a completarlo.

La primera noticia conservada de este proyecto es el boceto del plan poético que Lejárraga hizo llegar a Falla. Lo anotó con fecha de 6 de abril de 1915 en un programa de concierto que había tenido lugar unos días antes, el 27 de marzo de 1915, en la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia y contiene los títulos de los poemas que deberían de haber formado parte de *Pascua Florida*. En la siguiente ilustración reproducimos dicho programa y a continuación transcribimos el texto manuscrito de Lejárraga⁵⁷:

⁵⁶ En el siguiente estudio podemos encontrar un estudio de estos proyectos fallidos: GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Música y músicos...*, *Op. cit.*, pp. 151-161.

⁵⁷ La respuesta de Falla al esquema de *Pascua Florida* la podemos leer en carta de Manuel de Falla a María Lejárraga. Madrid, 7-IV-1915. Fotocopia del autógrafo firmado conservado en el Archivo María Lejárraga. AMF, sign. n^o 7252-006: «Hablamos también de Pascua Florida y [Gregorio] se entusiasmó con el proyecto y con los títulos».

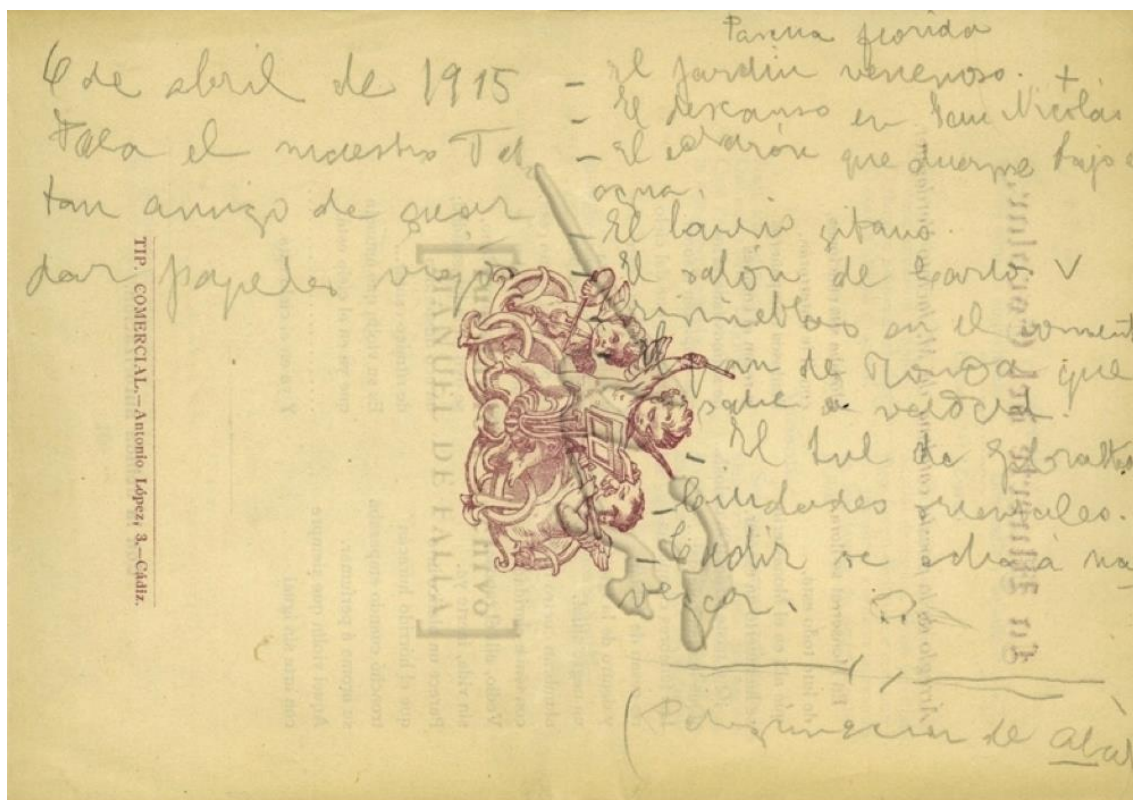


Ilustración 3. Programa de concierto de la Real Academia de Santa Cecilia de Cádiz, 27-III-1915.
AMF, carpeta de correspondencia nº 7251.

Para el maestro F[all]a, tan amigo de guardar papeles viejos.

Pascua florida

- El jardín venenoso
- El descanso en San Nicolás
- El corazón que duerme bajo el agua
- El barrio gitano
- El salón de Carlos V
- Tinieblas en el convento
- El pan de Ronda que sabe a verdad
- El sol de Gibraltar
- Ciudades orientales
- Cádiz se echa a navegar⁵⁸

Como podemos apreciar, el plan poético era un viaje en miniatura por los lugares recorridos y las impresiones vividas por Falla y Lejárraga durante esa primavera de 1915. Los textos inéditos de los poemas se conservan tanto en el Archivo Manuel de Falla como en el de María Lejárraga, a excepción de los de *El corazón que duerme bajo el agua*, *El barrio gitano* y *El salón de Carlos V*. Los depositados en el Archivo Manuel de Falla son manuscritos de María con indicaciones dirigidas al músico que en algunos casos pretendían explicar el

⁵⁸ Original manuscrito a lápiz en el dorso del programa de un concierto sacro de la Real Academia de Santa Cecilia de Cádiz celebrado el 27 de marzo de 1915. AMF, carpeta de correspondencia nº 7251.

sentido de la construcción de los poemas, como por ejemplo «He puesto en los versos un ritmo igual y monótono pensando en el rumor lejano del río»⁵⁹, o en otros son comentarios relacionados con cuestiones musicales: «Las palabras que van entre paréntesis son para sustituir a las otras, si acaso en música suenan mejor. Puede alterarse todo lo que usted quiera. Esto de hacer cantables es una forma de vagancia encantadora»⁶⁰. Efectivamente, los poemas tenían mucho de descriptivo y espontáneo. En absoluto eran versos sometidos a una gran elaboración, sino que más bien parecían textos abiertos a cambios y alteraciones.

En el epistolario mantenido durante todo el resto de 1915, Falla y Lejárraga se refirieron en multitud de ocasiones a este proyecto con una enorme complicidad. Más allá de lo personal y en el sentido artístico, tanto las anotaciones al margen de los poemas como el epistolario entre ambos muestran que la colaboración escritora-músico no se limitó a aspectos poéticos o literarios, sino que Lejárraga transmitió a Falla constantemente ideas sobre la evocación que podrían crear mediante la conjunción de texto y música o la organización de la propia estructura musical. A la vez, podemos comprobar que Falla tuvo bastante libertad para realizar cambios en los poemas e incluso creemos que, como pudo suceder en la *Oración*, probablemente participó en la creación de los mismos. En este sentido, leemos una carta muy pocos días después de regresar del viaje donde pusieron en marcha *Pascua Florida* en la que Lejárraga escribió a Falla enviándole la primera poesía del proyecto y le propuso algunas ideas acerca de su estructura y organización, y del carácter de algunos poemas:

Adjunta la primera poesía o si se quiere cantable para *Pascua florida*. Primero habrá un preludio para toda la suite [sólo música] sobre dos temas ¡Me dará tono con el tecnicismo! Uno el de las campanas de Pascua y el otro el de la necesidad de la peregrinación. Para esto pondremos dos citas del Sr. Martínez Sierra, que copiaré cuando llegue a Madrid. En *Jardín envenenado* se supone que hablan dos personas, o que una sola discute consigo misma. Supongamos, para mayor realidad, que los interlocutores son el Sr. Falla y la Sra. de Martínez Sierra, y que a él le da por recordar penas de hace más de dos años, y a ella por convencerle de que «agua pasada no mueve molino». [...] ¡Ah! *Jardín venenoso* no tiene rima ni metro definidos porque evoca un estado de ansiedad, en que todas las reglas son inútiles⁶¹.

Lo primero que nos llama la atención de esta epístola y de la correspondencia conservada es la propia naturaleza del proyecto. ¿*Pascua florida* iba a ser un conjunto de canciones nacidas de un proyecto poético o se iba a tratar de un género híbrido semejante a algunas de las obras que ya habían gestado ambos artistas? Como observamos en esta carta,

⁵⁹ Escrito al margen del poema *Descanso en San Nicolás*.

⁶⁰ Anotación hecha de la segunda página del poema titulado *Jardín venenoso*.

⁶¹ Carta de María Lejárraga a Manuel de Falla. Sevilla, [9-IV-1915]. Original autógrafo firmado. AMF, sign. nº 7251/1-003.

la propia Lejárraga se refirió desde el principio a *Pascua Florida* como una *suite* que incluía partes instrumentales (en esta referencia habla al menos de un preludio únicamente instrumental). Es evidente que Lejárraga utilizaba el término *suite* de manera errónea porque esta supondría una composición integrada por movimientos variados, pero de naturaleza instrumental.

Lo más probable es que se tratara de una obra compuesta por pequeñas partes que con seguridad incluiría obras para voz y piano —como lógicamente se deduce de la existencia de *El pan de Ronda*— y que probablemente podría combinar partes cantadas, alguna instrumental y también partes habladas o recitadas tal como se deduce de la idea de Lejárraga que le escribe a Falla: «Para esto pondremos dos citas del Sr Martínez Sierra, que copiaré cuando llegue a Madrid»⁶².

Manuel de Falla acogió este proyecto poético-musical con mucho entusiasmo desde el primer momento. Así le escribió en abril tras la recepción de *El pan de Ronda*: «Me ha gustado de un modo extraordinario. Creo que la música brotará como por magia de sus palabras de usted. ¡Cuánto deseo ponerme a trabajar en esto!»⁶³; o un mes después cuando le envió la siguiente carta: «*Mistress* Martínez Sierra: El *Descanso en San Nicolás* es admirable. Tuve la gratísima sorpresa de encontrarlo al volver esta tarde a casa. Mil gratitudes. ¡Cuánto deseo ponerme a musicar esta *Pascua Florida*!»⁶⁴.

Desde que con fecha de 10 de abril de 1915 Lejárraga enviara a Manuel de Falla una carta⁶⁵ donde decía mandarle el texto de *El pan de Ronda* pasaron más de ocho meses hasta que finalmente concluyó la música de esta canción, que él fechó en uno de los manuscritos conservados el 18 de diciembre de ese mismo año⁶⁶. Durante este tiempo, Falla debió de llevar a cabo varios esbozos de la obra. Así lo muestra la postal que remitió a Lejárraga desde Sitges en el verano de 1915, en la que escribió dos pentagramas de *El Pan de Ronda* con los dos primeros versos⁶⁷: «¡Y aunque todo en el mundo fuese mentira, nos queda este pan!»⁶⁸.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Carta de Manuel de Falla a María Lejárraga. Madrid, 13-IV-1915. Fotocopia autógrafa firmada del original conservado en la familia Martínez Sierra. AMF, sign. n° 7252-008.

⁶⁴ Carta de Manuel de Falla a María y Gregorio Martínez Sierra. Madrid, [1915]. Fotocopia del original autógrafa firmado conservado en el Archivo de la familia de María Lejárraga. AMF, sign. n° 7252-018.

⁶⁵ Carta de María Lejárraga a Manuel de Falla. Sevilla, 10-IV-1915. Original autógrafa firmado. AMF, sign. n° 7251/1-004. La carta conservada en el AMF no contiene el poema *El pan de Ronda*.

⁶⁶ AMF, ms. XLVII A2.

⁶⁷ El perfil melódico guarda algunas similitudes con las primeras melodías contenidas en los borradores de los manuscritos conservados en el Archivo Manuel de Falla.

⁶⁸ Postal de Manuel de Falla a María Lejárraga. Sitges, Lo Cau Ferrat, propietat d'en Santiago Rusiñol, 28-VI/21-VII-(1)915. Archivo María Lejárraga.



Ilustración 4. Postal de Manuel de Falla a María Lejárraga. Archivo María Lejárraga.

La melodía que Falla reproduce en esta postal probablemente no sea la primera línea vocal que ideó porque se asemeja más por altura y diseño interválico a la versión final de la canción que a los bocetos que, como veremos, aparecen en los manuscritos conservados.

Esta postal nos permite asegurar que durante el verano de 1915 el proyecto estaba en marcha. Lejárraga había escrito casi todos los poemas y Falla había iniciado la composición de una de las canciones. Pero debieron de surgir varios inconvenientes que finalmente acabaron con *Pascua Florida*. El primero fue con bastante seguridad el lento ritmo creador de Falla que dio lugar a varios roces entre la escritora y el músico. Como sucedió en otras obras, Lejárraga presionaba constantemente al compositor para alentarle a componer. Así, Falla escribió a María en octubre desde Barcelona: «Yo creo que eso lo ha dicho usted por oírme *et rien de plus*. Lo mismo que lo de *El pan de Ronda*. *N'est-ce pas?* Pero ahora, en serio: *Le pan de Ronda arrivera à son temps*. Magníficas y exactas sus apreciaciones técnicas sobre composición, que Gregorio me ha leído»⁶⁹.

Junto a ello, se fueron superponiendo proyectos de mayor envergadura en los que Falla prefería centrarse. Y como último inconveniente, no podemos obviar las palabras plasmadas por Lejárraga en sus memorias, según las cuales el motivo por el que Falla renunció a finalizar este proyecto fue la puesta en marcha de una obra similar entre ella y

⁶⁹ Carta de Manuel de Falla a María Lejárraga. Barcelona, 12-X-1915. Fotocopia del autógrafo firmado conservado en el Archivo María Lejárraga. AMF,

Joaquín Turina. Se trataba de una *suíte* para piano titulada *Álbum de viaje* op. 15 que surgió también a partir de una excursión al norte de África⁷⁰ que ambos hicieron entre el 12 y el 16 de abril, justo después del viaje con Falla. Pero este acontecimiento, generador de multitud de especulaciones, creemos que es bastante improbable que fuera la causa única del desistimiento de Falla para concluir *Pascua florida* por la no coincidencia de las fechas. Según Turina reflejó en su diario, él comenzó a trabajar en su *Álbum de viaje* durante el verano de 1915 (concretamente el 9 de agosto) y la obra fue comprada por la casa Dotesio a principios de septiembre por 300 pesetas. Así se lo explicó Turina a Lejárraga el 14 de agosto de 1915: «Habiendo prometido a Dotesio (léase González) un cuaderno de música, había pensado hacer el *Álbum de Viaje* en dos partes una de piano y otra de canto, cuyo plan va en mi carta de ayer»⁷¹. Si bien es lógico que los escrúpulos y exigencias de Falla no le permitiesen reiterar una obra de similares características⁷², aún es más improbable que Falla, con el proyecto de Turina concluido e incluso comercializado por la casa editorial, no zanjara en ese verano su idea de continuar con *Pascua Florida*. Además, cuando redactó en el mes de noviembre el contrato privado en el que hizo la promesa amistosa a Lejárraga de finalizar *El pan de Ronda*, aún tenía la intención de realizar la *suíte*.

Me comprometo a escribir para el día 18 de diciembre de 1915 la música de *El pan de Ronda*, con el mayor primor aunque sin ilusión, y a entregar el original con la condición indispensable de que no ha de publicarse ni ejecutarse en público hasta la terminación de la serie titulada *Pascua Florida*, a la cual corresponde⁷³.

Debió de ser algún tiempo después cuando Falla tomó la decisión de no llevar a cabo *Pascua Florida*, pero no podemos datar exactamente este hecho porque la tarjeta postal conservada de Lejárraga en la que expresa su disgusto ante la renuncia a su proyecto no lleva fecha alguna:

Mi don Manué: ¿Soy un tirano demasiado insoportable? No haga usted caso de mis sermones, porque todos llevan buena intención, y nacen del cariño inverosímil que les tengo a Vd. y a su música, y del deseo de que sea usted millonario lo antes posible. Ahora estará usted con la señora del sábado. Dios les perdone a ustedes. Quería enviarle a usted una fotografía de Granada para que se arrepintiese usted del disgusto que me ha dado —un poquito más

⁷⁰ Compuesta en 1915, la estrenó el propio Joaquín Turina en la Sociedad Nacional de Música el 9 de mayo de 1916 y consta de cinco tiempos titulados «Retrato», «El casino de Algeciras», «Gibraltar», «Paseo nocturno» y «Fiesta mora en Tánger». La obra está dedicada a María Martínez Sierra.

⁷¹ Carta de Joaquín Turina a María Lejárraga. 1915. Legado Joaquín Turina [en línea]. Madrid, Fundación Juan March, 2012. [Consulta: 12-V-2017]. Disponible en Web: <http://www.march.es/>.

⁷² RODRIGO, Antonina. *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*. Madrid, Algaba ediciones, 2005, p. 156.

⁷³ Carta de Manuel de Falla a María Lejárraga fechada. 22-XI-1915. Fotocopia autógrafa firmada del original conservado por la familia Martínez Sierra. AMF, sign. n° 7252-016.

grande y más serio de lo que usted se figura— renunciando a escribir *Pascua florida*, pero no cabe en el sobre. Otro día será⁷⁴.

Finalmente, el proyecto musical no fue realizado por Falla y la única canción compuesta, *El pan de Ronda que sabe a verdad*, se conservó exclusivamente entre los manuscritos del músico durante toda su vida y nunca se estrenó ni interpretó públicamente hasta después de su muerte.

4.2. *El sentido metafórico del texto*

Gracias a los recuerdos de María Lejárraga podemos conocer cómo surgió la idea de realizar *Pascua Florida* y específicamente la única canción terminada por Manuel de Falla:

En nuestros viajes por Andalucía, de los cuales hablaré después, una tarde llegamos a Ronda. Paseando por las mal empedradas calles de la pintoresca ciudad, un poco fatigados, para matar el hambre compramos sendas roscas de pan. *El pan de Ronda* era, antes de la guerra española, manjar de dioses, metidito en harina, dorado, coruscante. Comíamos y andábamos admirando las puertas de maderas preciosas traídas de América en los tiempos en que nuestra patria era rica en colonias; las rejas salientes de sus ventanas adornadas con macetas floridas... Por la virtud aplacante del pan combinada con la paz de las calles solitarias, sentí yo ese impulso interior de romper a cantar que es como incienso del alma que agradece al Destino una hora de serenidad. Y como me siento incapaz de hacer versos —toda mi poesía está en prosa—, hice unas coplas sencillas como la hora plácida que las hizo brotar. [...]

Aquellas coplas nos dieron la idea de escribir y componer otras cuantas, recuerdos de viaje, y yo ya tenía escritas algunas: de Granada, *Tinieblas en el convento* y *Descanso en San Nicolás*; de Cádiz, patria del músico, *Cádiz se ha echado a navegar*, y otras que no recuerdo [...]⁷⁵.

Como sucedió al envío de otros poemas, en carta de 10 de abril de 1915, Lejárraga hizo a Falla una serie de indicaciones explícitas sobre el poema *El pan de Ronda* que muestran su idea artística al crear los versos. Esta carta, más que recomendaciones precisas, contiene una reflexión de la propia autora que nos empieza a descubrir el sentido del poema:

Ahí va *El pan de Ronda*. Como usted comprende, la psicología del cantable es que un alma buena que quisiera creer en una porción de cosas y no puede, porque en la vida le han dado hartos coscorrónes, se agarra al pan porque no tiene cosa mejor a que agarrarse. Además de que el pan y sobre todo el jeto no lo es!⁷⁶ pueden significar musicalmente una porción de ilusiones y emociones fugitivas pero reales...⁷⁷.

⁷⁴ Carta María Lejárraga a Manuel de Falla. [1915]. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7251/1-022.

⁷⁵ MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo...*, *Op. cit.*, pp. 132-133.

⁷⁶ Se refiere al décimo verso del poema *El pan de Ronda*.

⁷⁷ Carta de María Martínez Sierra a Manuel de Falla. Sevilla, [10-IV-1915]. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7251/1-004.

Así, María nos introduce en el sentido de una poesía que va más allá de lo descriptivo. La belleza de la ciudad de Ronda es utilizada como inspiración, pero esa idea principal del sabor del pan se compara con la verdad más real como una imagen metafórica. Encontramos por tanto que los versos trascienden la descripción de un lugar y muestran valores más profundos e interiores.

La propia Lejárraga volvió un año después de ese abril de 1915 a Ronda y recordó la metáfora de *El pan de Ronda*: la bondad y la verdad como valores interiores. El pan, al igual que en la liturgia simboliza la materialización de la divinidad, es la representación de la verdad, la bondad y el amor vital.

Estoy en Ronda, yo sola, después de veinte días de lluvia constante hace sol... y después de una temporada de penas como no he tenido otra en mi vida, me parece que vuelvo a nacer. Es una historia larga que te contaré cuando nos veamos, [...] Amigo... el pan de Ronda verdaderamente sabe a verdad. Quién me hubiera dicho que al afirmarlo en versos hace casi un año estaba describiendo ni más ni menos que una profecía. Sabe a verdad, sabe a verdad [...] ⁷⁸.

Esta trascendencia del texto, al igual que sucedió con la *Oración*, nos lleva de nuevo a plantear la hipótesis de que Falla estuviera presente al menos en la temática y en el modo de tratar el sentido de los versos de este poema. Relacionado con esta reflexión, tenemos que hacer mención al título mismo de la canción. Los autores podrían haber elegido únicamente *El pan de Ronda*, pero probablemente ni Falla ni María quisieron prescindir de la oración relativa que añade la información necesaria a ese pan de Ronda: *que sabe a verdad*. En el Archivo María Lejárraga, albergado por su familia, se conserva el texto de *El pan de Ronda* de puño de María y también una transcripción del mismo realizada por Falla:

... Y aunque todo, en el mundo, fuese mentira
¡nos queda este pan!
Moreno, tostado
que huele a la jara del monte,
¡que sabe a verdad!
Por las calles tan blancas, tan blancas,
bajo el cielo azul,
vayamos despacio
partiendo este pan
¡que sabe a salud!
...Y, aunque todo, en el mundo, fuese mentira
¡esto no lo es!
Vivamos despacio esta hora que es buena [/serena]
¡y vengán tristezas después!

⁷⁸ Carta de María Lejárraga a Manuel de Falla. Ronda, [1916]. Original autógrafo firmado. AMF, sign. nº 7251/1-031.

Las diferencias que existen entre el texto citado y el poema reproducido en la canción son mínimas: Falla elimina el «...Y» del primer verso y en el penúltimo de los versos elige, de las dos propuestas, la primera opción: «Vivamos despacio la hora que es buena».

La estructura de la canción es muy sencilla. Está formada por tres frases con una introducción pianística que insertaremos dentro de la primera frase, dos breves interludios y una coda. Las tres frases utilizan un material melódico similar, aunque las diferencias —principalmente rítmicas entre la primera y la segunda y la vuelta al material primero en la tercera— nos lleva a pensar en una estructura tripartita tipo A-A'-A'':

Partes musicales	Compases	Versos
Introducción	cc. 1-4	
A	cc. 4-11	vv. 1-4: Y aunque todo, en el mundo, fuese mentira / ¡Nos queda este pan! / Moreno, tostado / que huele a la jara del monte, / ¡Que sabe a verdad!
Interludio	cc. 11-12	
A'	cc. 12-17	vv. 5-8: Por las calles tan blancas, tan blancas, / Bajo el cielo azul, / Vayamos despacio, partiendo este pan / ¡Que sabe a salud!
Interludio	cc. 17-20	
A''	cc. 20-28	vv. 9-12: ...Y, aunque todo, en el mundo, fuese mentira / ¡Esto no lo es! / Vivamos despacio la hora que es buena / ¡y, vengan tristezas después!
Coda	cc. 27 ⁷⁹ -30	

Tabla 3. Estructura formal y distribución textual de *El pan de Ronda que sabe a verdad*.

⁷⁹ Como hemos comprobado, es muy usual en las canciones de Manuel de Falla los solapamientos entre voz y acompañamiento pianístico en las diferentes articulaciones formales, y aquí se produce cuando la voz está cantando la última nota de A'' y el piano ya ha comenzado la coda.

4.3. El pan de Ronda que sabe a verdad: *una nueva aproximación al lenguaje popular*

4.3.1. *Prosodia y línea vocal*

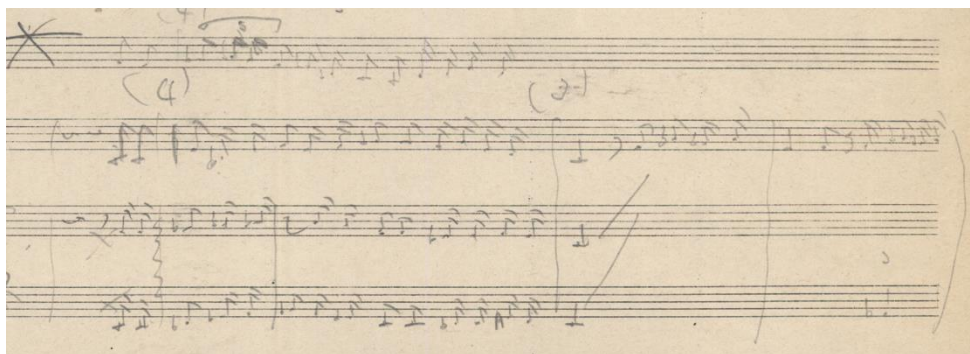
Tanto la vocalidad como el discurso melódico de esta obra los podríamos relacionar con el carácter popular que desde el principio los autores intentaron darle a la canción. La propia Lejárraga escribió a Falla sus intenciones para esta pieza junto al poema al escribir «Con sentimiento popular y un poco de ansiedad», lo que especificó en una de las cartas que le envió:

Lo he puesto en un metro casi popular porque el pan de rosca es cosa de pueblo. Celebraré que a usted le guste y le inspire. Será curioso saber cómo se dice en música que esas calles son blancas. Yo me figuro que eso es cosa del clarinete y los violonchelos, ¡vaya usted a saber!⁸⁰.

En el Archivo Manuel de Falla, junto al manuscrito original (XLVII A2), únicamente se conserva un cuadernillo con dos hojas que contienen apuntes para esta canción (XLVII A1)⁸¹. En la primera de estas hojas encontramos un borrador prácticamente similar a la versión definitiva. En cambio, en la segunda hoja Falla desarrolló diversos apuntes de los que resultan especialmente interesantes las anotaciones para la melodía. En primer lugar, casi todos los perfiles melódicos escritos en este borrador son más graves que los empleados finalmente en la canción. Ello prueba que Falla buscó el carácter popular de la melodía desde el comienzo de su composición, pero que finalmente decidió adaptarla a una tesitura más propia de cantante lírica. En segundo lugar, podemos observar que comprobó la idoneidad de diferentes arranques melódicos para los comienzos de frase, como el que mostramos en el ejemplo musical siguiente que no coincide con ninguno de los finalmente elegidos en la primera ni tercera frase:

⁸⁰ Carta de María Lejárraga a Manuel de Falla. Sevilla, [10-IV-1915]. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7251/1-004.

⁸¹ Ambos los reproducimos en el apéndice documental.



Ejemplo musical 6. Perfiles melódicos del borrador manuscrito XLVII A2.

Por último, para los perfiles melódicos de *El pan de Ronda que sabe a verdad*, Falla creó unas curvas melódicas que discurren principalmente por grados conjuntos donde el elemento más interesante reside en la prosodia. Aunque muy sencilla, en ella Falla va modelando el metro de la poesía mediante el empleo de tresillos en algunos compases binarios y los cambios constantes de compás, haciendo así que resulte dinámica y no repetitiva.



Ejemplo musical 7. Manuel de Falla. *El pan de Ronda que sabe a verdad*, línea vocal, parte A.

Después, desde el compás 9 y durante toda la segunda parte, también se suceden varios cambios de compás que alternan binarios y ternarios para amoldar completamente la prosodia melódica. Por ejemplo, en el compás 9 Falla sustituyó el compás de 3/4 por un 2/4 con dos tresillos de corcheas con los que consiguió una prosodia mucho más hábil y ligera. Además, y quizá sea el elemento más importante, el juego de acentos está provocado por los cambios de compás, lo que también recuerda la alternancia de acentos típica de la música andaluza.

4.3.2. El acompañamiento pianístico y las características armónicas

El esquema armónico de *El pan de Ronda* se basa prácticamente durante toda la obra en el modo andaluz, sucediéndose sobre varios centros modales. De manera general, podemos establecer que en la primera sección –del principio al compás 8– melodía y acompañamiento se desarrollan en modo andaluz⁸² sobre *mi* (con el *sol* #). En la segunda mitad del compás 8 el centro modal se establece en *sol* con modalidad andaluza que en alguna ocasión tiene el tercer grado alterado, por ejemplo en el compás 11. La sección A” comienza en el compás 20, precedida entre los compases 18 y 19 de una modulación de *sol* andaluz a *mi* andaluz para concluir en el acorde de *la* mayor al que Falla llega utilizando el acorde de *mi* como dominante de *la*.

Si desgranamos un poco más algunos de los elementos armónicos de esta canción, comprobamos que Falla empleó varios recursos basados, aunque sometidos a una sutil elaboración, en los procedimientos de composición tradicionales de la música andalucista. El primer ejemplo es la utilización de notas añadidas en estructuras armónico-melódicas tradicionales de la canción andaluza. En la introducción pianística de la canción la adición de notas es muy interesante: los primeros movimientos del bajo son dos quintas, una justa y la segunda disminuida. Esta última se mantiene y sobre ella (*fa*) la mano derecha despliega el acorde *mi-sol* #-*si*, produciéndose una disonancia (roce de la sensible modal con la tónica) que aportará un color particular al repetirse durante toda la pieza.



Ejemplo musical 8. Manuel de Falla, *El pan de Ronda que sabe a verdad*, cc. 1-2.

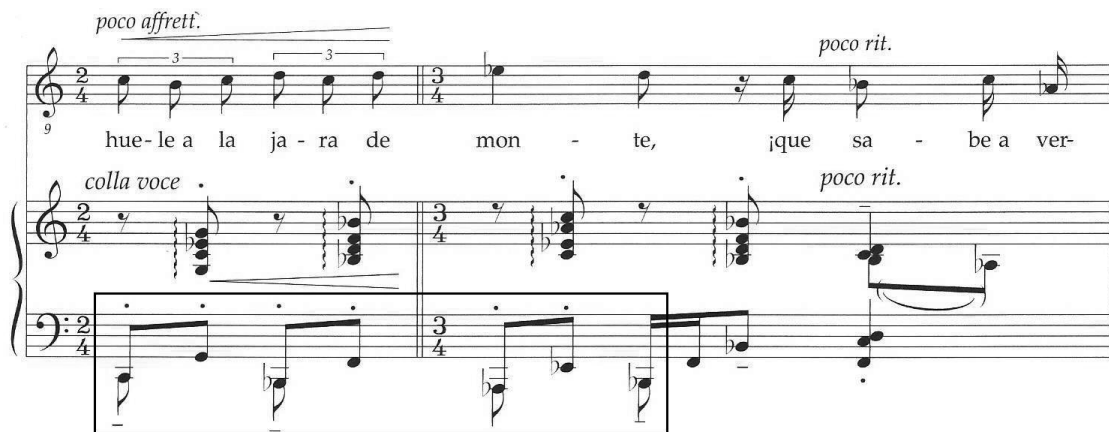
⁸² Siguiendo a CRIVILLÈ I BARGALLÓ, Josep. *Historia de la música 7. El folklore musical*. Madrid, Alianza, 1983, pp. 311-316; entendemos por modo andaluz la cromatización del tercer grado del modo de *mi*.

De los cuatro compases que forman la introducción pianística, los dos primeros alternan los acordes de *mi* en las dos primeras partes del compás y *si* en la tercera, pero en los dos compases últimos únicamente encontramos el acorde sobre *mi*, lo que crea una monotonía que se rompe con el comienzo del canto en la anacrusa del cuarto compás.

Otro elemento interesante es el empleo de la cadencia rota sin su resolución en el centro modal. Esta estructura armónica se repite varias veces y contribuye a dar cohesión a la canción. El procedimiento empleado consiste en el uso de varios acordes partiendo del cuarto grado que deberían concluir con la cadencia andaluza en el reposo en el centro modal o «tónica», pero que finalmente deja sin resolver. La primera vez aparece en el compás 5, pero también en el 9 y 21 (los dos primeros los podemos ver en el ejemplo musical), si bien en los cc. 9-11 observamos que después de haber evitado la cadencia andaluza volviendo al *si b*, sí resuelve en la tónica modal al comienzo del c. 11, el último acorde del compás 10 funcionando como una sensible modal (el trayecto del bajo es, pues, *do-sib-lab-sib-[lab]-sol*). Esta estructura la emplea con una sucesión rítmica de corcheas en la mano izquierda que describen cuatro quintas melódicas y en la mano derecha acordes arpegiados que imponen el modo andaluz.

5 to - do en el mun - do fue - se men - ti - ra ¡nos que - da es-te

Ejemplo musical 9. Manuel de Falla, *El pan de Ronda que sabe a verdad*, cc. 5-6.



Ejemplo musical 10. Manuel de Falla, *El pan de Ronda que sabe a verdad*, cc. 9-10.

Al comienzo de la partitura encontramos la expresión *quasi guitarra* que nos indica el carácter que Falla deseaba para el acompañamiento de esta obra con la figuración y la armonía usadas. Rítmicamente, utilizó dos fórmulas en el acompañamiento (tresillo de semicorcheas y cuatro semicorcheas por un lado, y corcheas en el bajo con acordes a contratiempo por otro) e intentó imitar el carácter de la guitarra con varios elementos: el punteado en el bajo, en algunos casos con la novena del acorde o con intervalos de quintas; los acordes a contratiempo que están situados siempre en la última corchea; y los acordes arpegiados, que son lo más característico en el acompañamiento guitarrístico. Los motivos rítmicos del acompañamiento de esta canción siguen el mismo modelo que Falla ya empleó en la *Séguidille*, la tercera pieza de las *Trois Mélodies*.

Estas obras fueron sin duda creaciones circunstanciales, como hemos visto, y reflejo de la relación más íntima entre la escritora y el músico. Por ello, queremos concluir subrayando la hipótesis ya apuntada de que Falla interviniese en la creación de los versos. Ambos, de manera explícita como en la *Oración* o de forma metafórica como *El pan de Ronda*, invitan a pensar que estos poemas fueron el resultado de la multitud de horas que Lejárraga pasó junto a Falla. Además, el leve misticismo e intimismo que los textos tienen intrínsecos dejan entrever la mano de Falla al menos como germen de ideas. Del mismo modo, la creación de estas obras, claramente, no fue sometida a los mismos procedimientos de elaboración al que respondieron las obras coetáneas o las inmediatamente anteriores como las *Siete canciones*. Estas canciones son mucho más sencillas, *cuasi* populares podríamos decir y más próximas a pequeñas canciones incidentales que a obras para voz y piano destinadas al concierto. Ambas ilustran el oficio del músico en el género, su buen tratamiento de la prosodia y el manejo de estrategias

compositivas anteriormente utilizadas, como el empleo de modos arcaicos o el lenguaje andalucista.

CAPÍTULO V

EL *SONETO A CÓRDOBA*

1. Manuel de Falla y su relación con la Generación el 27	397
2. Los homenajes a Góngora de 1927 y la gestación del <i>Soneto a Córdoba</i>	400
3. La elección del texto y la creación de la música	403
3.1. El poema	404
3.2. Características musicales del <i>Soneto a Córdoba</i> . Armonía y prosodia	407
3.3. El proceso de traducción de la obra a través del estudio de los manuscritos musicales.....	411
3.4. La dedicatoria	415
4. Estreno, grabación y difusión de la canción	416

CAPÍTULO V

EL SONETO A CÓRDOBA

Cuando Manuel de Falla se instaló en Granada¹ en 1920 volvió especialmente su mirada al patrimonio musical, histórico y literario español con obras como *El retablo de maese Pedro* o en el *Concerto*, del mismo modo que anteriormente había buscado su inspiración en la música popular. Dentro de estética se encuadra la única obra compuesta dentro del género de la canción para voz y piano, o en este caso arpa, el *Soneto a Córdoba*. Se trata de una sobria canción sobre un poema que nació del amor de Góngora a su patria natural, Córdoba.

También pertenece a esta tendencia la obra *Psyché*, probablemente la *mélodie* francesa más pura y refinada compuesta por Falla, acompañada por un pequeño grupo de cámara, por lo que excede a nuestro estudio. Pero hemos querido al menos realizar aquí una mención a su lenguaje que –dentro de resultar una mirada al pasado– es antagónico con el del *Soneto a Córdoba*. En *Psyché* el lenguaje armónico y la modelación de la voz, con la ausencia de acentos marcados, nos acercan a la fantasía de la Alhambra árabe, en contraste con la firmeza y sobriedad romana del *Soneto a Córdoba*.

1. Manuel de Falla y su relación con la Generación el 27

La totalidad de las obras para voz y piano de Manuel de Falla nos ofrece de manera transversal una visión singular a través de la cual podemos retratar la relación de Falla con los poetas y escritores coetáneos suyos en cada momento de su vida. En sus inicios compositivos, estudiamos su relación con el poeta Cristóbal de Castro, autor de la poesía

¹ Existen varios estudios que tratan la relación entre Manuel de Falla y la ciudad de Granada; los más importantes son: NOMMICK, Yvan y QUESADA DORADOR, Eduardo (eds.). *Manuel de Falla en Granada*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2001 (segunda ed. revisada, 2012); OROZCO, Manuel. *Granada y Manuel de Falla*. Granada, Caja general de Ahorros de Granada-Ayuntamiento de Granada, 1996.

Tus ojos negros; en el capítulo anterior pudimos acercarnos a la relación de Manuel de Falla con María Lejárraga gracias a la composición de las dos obras para voz y piano que crearon ambos artistas; y en el caso de el *Soneto a Córdoba*, aunque Falla puso música a un poema de Luis de Góngora, para su creación fue fundamental su relación con toda una generación de poetas y escritores. Sirva por tanto esta obra para acercar el prisma de la relación de Falla con una generación de artistas más jóvenes, pero con los que compartió magisterio y sobre todo arte y literatura.

Con la creación en 1927 del *Soneto a Córdoba* de Luis de Góngora para canto y arpa (o piano), Manuel de Falla participaba en los homenajes a Góngora que un grupo de jóvenes poetas, artistas plásticos y músicos estaban poniendo en marcha para conmemorar el tricentenario de la muerte de Góngora. La contribución de Falla en los homenajes a Góngora tiene un significado esencial porque supone un nexo material de colaboración entre los jóvenes artistas del 27 y el músico. Falla, que era el referente español vivo más cercano a los músicos del 27, lo era también para este grupo de poetas muy ligados a la música como Gerardo Diego, Federico García Lorca o Rafael Alberti, y aunque se encontraba alejado de ellos por edad, su identificación cultural era plena.

Con muchos de ellos tuvo una relación cercana en varias etapas de su vida. Recordemos por ejemplo sus contactos con Emilio Prados con motivo del Concurso de Cante Jondo en 1922², la cercanía con la que vivió sus años granadinos junto a Federico García Lorca, la extensa amistad que mantuvo con Gerardo Diego, la amplia correspondencia con José Bergamín³ y las epístolas entre 1945 y 1946 enviadas en Argentina a Rafael Alberti⁴.

En el caso de los músicos, es bien conocido el reducido magisterio directo que ejerció sobre ellos, constatable fundamentalmente en Ernesto Halffter y Rosa García Ascot⁵. Pero es evidente que para toda la generación del 27, Manuel de Falla, y sobre todo sus obras, fueron los principales modelos a seguir. Tradicionalmente se cita como obras

² Señalamos la carta de Emilio Prados a Manuel de Falla. Málaga, 3-VI-1922. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 7442-001.

³ Contenida en la carpeta de correspondencia n° 6762.

⁴ Cartas de Manuel de Falla a Rafael Alberti. Alta Gracia, fechadas entre el 13-VIII-1945 y el 17-I-1946. AMF, sign. n° 6685-003, 004, 005, 006 y 007.

⁵ Sobre el magisterio de Falla podemos encontrar los siguientes trabajos: CASARES RODICIO, Emilio. «Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987, ed. a cargo de Paolo Pinamonti. Firenze, Leo S. Olschki, col. «Quaderni della Rivista italiana di Musicologia», n° 21, 1989, pp. 49-63; NOMMICK, Yvan «Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid». *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Ed. e introducción de Javier Suárez-Pajares. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», n° 4, 2002, pp. 39-70; TORRES CLEMENTE, Elena. «Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo». *Música española entre dos guerras, 1914-1945, Op. cit.*, pp. 71-95.

puntales para estos compositores a *El retablo de maese Pedro* y al *Concerto* para clave⁶, y efectivamente ambas fueron consideradas por ellos «los pilares que señalan el elevadísimo grado de perfección estilística y espiritual en el que culmina la experiencia falliana»⁷. Pero consideramos que también la influencia de las obras para voz y piano de Manuel de Falla en la generación del 27 tuvieron una importancia capital.

Dentro de este grupo de compositores, la canción fue un género fundamental que ha sido ampliamente estudiado por el pianista Aurelio Viribay⁸. Consideramos que dos motivos hicieron proliferar la canción de concierto dentro de este grupo: en primer lugar, la herencia que habían dejado los compositores anteriores. Albéniz, Turina, Granados y sobre todo Falla, allanaron el camino y permitieron a los músicos del 27 trabajar sus obras para voz y piano sobre un terreno abonado. La música basada en el folclore y en la tradición española, el repertorio de raigambre popular, así como la influencia de la *mélodie* francesa les proporcionaron diversos modelos. Como muestra, sirvan tres ejemplos de la producción cancionística de Ernesto Halffter que abarcan estos estilos: el tratamiento del folclore popular e histórico en las *Seis canciones portuguesas*, la herencia popular que mutó en el neopopularismo en obras como *La corça blanca*⁹ o el conjunto *L'Hiver de l'enfance* sobre textos de Denise Cools donde Halffter muestra la influencia francesa no solamente en el idioma cantado, sino también en su plasmación sonora¹⁰. Así, podríamos decir que Manuel de Falla, aunque sólo fuera con el ejemplo de sus obras para voz y piano, ya ejerció una influencia constatable en los músicos de la generación del 27.

El segundo motivo fue la cercanía entre literatos y músicos en esta generación. La existencia de varias figuras de escritores con formación musical —fundamentalmente Gerardo Diego¹¹ y Federico García Lorca además de la íntima relación que tuvieron músicos y escritores, propició que llevaran a cabo un gran número de obras conjuntas entre las que las más abundantes y de mayor calidad fueran las escritas para voz y piano. Los

⁶ NOMMICK, Yvan «Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid», *Op. cit.*, p. 41.

⁷ HALFFTER, Rodolfo. «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27». Lección magistral reproducida en: IGLESIAS, Antonio. *Rodolfo Halffter*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992, p. 411.

⁸ VIRIBAY, Aurelio. *La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid*. Madrid, Editorial Dobbe J, 2014.

⁹ HEINE, Cristiane. «Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti». *Cuadernos de arte*, vol. 26, pp. 278-279.

¹⁰ VIRIBAY, Aurelio. *La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico*. Tesis doctoral dirigida por Paulino Capdepón Verdú. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2011, p. 218.

¹¹ Del poeta santanderino destaca el último trabajo realizado por SÁNCHEZ OCHOA, Ramón. *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*. Valencia, Pretextos, 2014.

trasvases literatura-música fueron constantes entre ellos¹² y por fortuna, Falla no fue ajeno a esos jóvenes creadores que también llegaron a hacer que el maestro compusiera una obra por petición de este grupo. De este modo, tenemos que subrayar que los poetas de la generación del 27 influyeron en la senda creativa de Manuel de Falla porque, como veremos a continuación, el compositor no habría compuesto de *motu proprio* el *Soneto a Córdoba*.

2. Los homenajes a Góngora de 1927 y la gestación del *Soneto a Córdoba*

La gestación de las actividades en homenaje a Góngora se fraguó en el círculo de la Residencia de Estudiantes durante la primavera de 1926, aunque anteriormente ya existieron diversas muestras que reflejaban la admiración que los poetas del 27 sentían por Góngora. Por ejemplo, citamos la conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora*¹³ que tuvo lugar en el Ateneo Científico y Literario de Granada pronunciada por Federico García Lorca en febrero de 1926.

Las dos principales relatos que nos ofrecen una narración de los hechos que dieron lugar a la gestación de los homenajes a Góngora de 1927 son las que realizaron Gerardo Diego en la «Crónica del Centenario de Góngora (1627-1927)» –escrita en los dos primeros números de la revista *Lola, amiga y suplemento de Carmen*¹⁴– y Rafael Alberti en *La Arboleda perdida*¹⁵. Según estos escritos, en el mes de abril de 1926 se encontraban Rafael Alberti, Gerardo Diego, Pedro Salinas y Melchor Almagro en la tertulia en la que se proyectaron los homenajes a Góngora. Los allí presentes convocaron una primera asamblea a la que se sumaron otros artistas como Federico García Lorca o Gustavo Durán¹⁶ y durante esa primavera realizaron otras reuniones en las que se tomaron, entre otras, dos decisiones esenciales. La primera fue la presentación por parte de Gerardo Diego de un doble

¹² Éstos han sido tratados en profundidad en el siguiente trabajo: TORRES CLEMENTE, Elena. «Vocaciones cruzadas: músicos y poetas de la Generación del 27». *Los músicos del 27*. Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez González, María Ruiz Hilillo (ed.). Granada, Universidad de Granada, col. «Patrimonio Musical», 2010, pp. 69-96.

¹³ GARCÍA LORCA, Federico. «La imagen poética de Don Luis de Góngora». *Obras completas, III*. Madrid, Aguilar, 1986, pp. 223-247.

¹⁴ DIEGO, Gerardo. «Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)». *Lola: amiga y suplemento de Carmen*. Santander, n° 1, diciembre de 1927 y n° 2, enero de 1928.

¹⁵ ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*. Tomo 1. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, pp. 242-243 y 251-258.

¹⁶ Gustavo Durán es el único músico que aparece citado en las reuniones de organización de los homenajes. Su íntima amistad con poetas y literatos en la Residencia de Estudiantes hace lógica esta presencia, si bien con posterioridad no vuelve a aparecer su nombre entre los músicos propuestos para participar en el homenaje.

proyecto de ediciones: seis cuadernos de Poesías de Góngora y otros seis de Homenajes al poeta¹⁷. Entre estos últimos estaba el Álbum musical, que sería el cuaderno número 11, cuya dirección fue encargada a Ernesto Halffter. El plan de Gerardo Diego era que todos los cuadernos fueran publicados en la *Revista de Occidente*, pero de los seis recopilatorios proyectados en homenaje al poeta sólo llegó a ver la luz la *Antología poética en honor de Góngora*¹⁸ a cargo del propio Diego.

La segunda decisión importante adoptada en aquellas reuniones fue la redacción de una circular de invitación fechada el 27 de enero de 1927, la cual estaba firmada por Jorge Guillén, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Rafael Alberti. En aquellas tertulias de la primavera de 1926 se discutieron los nombres de los artistas que podían ser invitados al homenaje y se redactó una carta que debió de ser enviada a todos los participantes. Los epistolarios conservados en torno al homenaje nos revelan que los firmantes fueron los impulsores del proyecto, aunque el *alma mater* fue siempre el poeta y músico Gerardo Diego¹⁹.

Desde la puesta en marcha de los homenajes en la primavera de 1926, las cartas entre los poetas organizadores nos dan una idea de la participación del resto de artistas en éstos. En el caso de los artistas plásticos encontramos una gran respuesta y una inmediata adhesión con sus obras. Por el contrario, los músicos más cercanos al círculo de la Residencia de Estudiantes como Ernesto y Rodolfo Halffter o Adolfo Salazar, pese a mostrarse interesados desde el principio, no pusieron en marcha ninguna obra para el álbum. Las cartas conservadas en el archivo familiar de Gerardo Diego enviadas por Ernesto Halffter y Salazar al poeta demuestran el interés de ambos por el homenaje, pero la desconfianza de Diego es constatable ya en agosto de 1926. Así lo podemos leer en carta a Dámaso Alonso: «Moreno Villa se encargará de los pintores y E. Halffter de los músicos. A estos es a los que tengo más miedo»²⁰. Los temores fundados de Gerardo Diego no mejoraron con el transcurso del año; al contrario, parece que se extendieron al resto de artistas.

¹⁷ En los seis cuadernos primeros se editaría la obra lírica: *Soledades, Octavas, Sonetos, Romances, Letrillas y varias (Canciones, Décimas, Tercetos)*; y en los seis restantes se incluirían los homenajes: *Antología de poesía en honor a Góngora, Poesía de poetas contemporáneos, Prosa, Álbum de dibujos, Álbum musical y Relación de las fiestas del Centenario*.

¹⁸ DIEGO, Gerardo. *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Madrid, Revista de Occidente, 1927. En el Archivo Manuel de Falla se conserva un ejemplar dedicado por Gerardo Diego a Manuel de Falla. R. 3020.

¹⁹ En el Archivo Manuel de Falla no se conserva esta circular de invitación, pero sí podemos localizar varios ejemplares de esta carta en otros archivos. Una de ellas, enviada a Benjamín Jarnés, se conserva en la Residencia de Estudiantes de Madrid, Sign. BJ 280790340/BJ/1/69/2.

²⁰ Carta de Gerardo Diego a Dámaso Alonso. 20-VIII-1926. Reproducida en MORELLI, Gabriele. *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora. Correspondencia inédita*. Valencia, Pretextos, 2001, p. 49.

Durante los primeros meses de organización de las actividades, Gerardo Diego no se puso directamente en contacto con Falla porque Lorca y Ernesto Halffter debían informarlo y animarlo, aunque desde esa misma primavera tuvo la intención de escribirle, como lo muestra la siguiente carta de Gerardo Diego a José M^a de Cossío:

Sin noticias gongorinas. No sé nada desde el 12 de mayo. Nadie me ha escrito. La organización parece brillar por su ausencia. Yo no he podido escribir a Artigas y a Falla porque están de viaje, ni a Alfonso Reyes cuyas señas ignoro. Como siga esto así, no haremos nada. Es decir, no harán porque yo, en último caso, celebro el centenario solo²¹.

Por el contrario, la respuesta de Falla tras las primeras invitaciones directas que le hizo el poeta fue muy positiva. Las primeras cartas de Gerardo Diego a Falla pidiéndole su participación en el homenaje las encontramos el 8 de noviembre de 1926 y el 29 de diciembre de ese mismo año. En ellas el poeta le explicó detalladamente en qué consistiría el proyecto de realización de un álbum musical que debía incluir obras sobre textos de Góngora, bien inspiradas en el poeta, bien dedicadas a él. Como podemos comprobar en el siguiente texto, Gerardo Diego fue bastante preciso al indicar a Falla todos los detalles del proyecto que parecía tener previsto, tales como la impresión del álbum en una editorial extranjera:

Mi querido y admirado amigo:

Supongo que ya Ernesto Halffter y Federico G. Lorca, el sordomudo epistolar, le habrán hablado a Vd. de nuestro centenario y del cuaderno musical. Como Ernesto, que quedó encargado, nada me escribe, mi impaciencia me lleva a importunarle para pedirle su ayuda, si es que es posible. Es el caso que la *Rev. de Occidente*, editora, necesita ya saber qué colaboraciones en firme tenemos para anunciar la serie de cuadernos y de autores. El cuaderno musical, que se imprimirá por clichés de copias o autógrafos para evitar dificultades de tiempo, carestía y derechos de propiedad, y para que no salga del formato moderado de toda la serie, consistiría en piezas inéditas, bien sobre letras de Góngora, o inspiradas en Góngora, o bien completamente libres pero dedicadas a su memoria. Cabe, por consiguiente, todo: largo o corto, vocal o instrumental, o incluso un fragmento de una obra suya en preparación, como hizo Strawinsky con «Le tombeau de Debussy». Cuánto me alegraré de que Vd. se anime o se haya animado ya, y que de veras se lo agradeceré y se lo agradeceremos todos.

Después, el álbum se imprimirá en grande por una editorial extranjera, reservándose cada uno sus derechos. Yo no había pensado proponerles a Vds. como único pie forzado la transcripción musical de G-O-N-G-O-R-A, que todavía deja tanta libertad y es un homenaje muy simpático. Esto lo propuse a Gabriel Miró, cuando pensó en dedicar al centenario el Concurso Nacional de Música²².

²¹ SALINAS, Pedro, DIEGO, Gerardo y GUILLÉN, Jorge. *Correspondencia (1920-1983)*. Ed. a cargo de José Luis Bernal. Valencia, Pretextos, 1996, p. 138.

²² Carta de Gerardo Diego a Manuel de Falla. 8-XI-1926. DIEGO, Gerardo y FALLA, Manuel de. *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla*. Federico Sopena (ed.). Santander, Fundación Marcelino Botín, 1988, p. 78.

Las dos cartas citadas no obtuvieron respuesta hasta unos meses después, cuando en abril Falla escribió a Gerardo Diego indicándole que le estaba poniendo música al *Soneto a Córdoba* y le pidió información sobre algunos aspectos prácticos de la publicación:

Mi querido amigo:

Desde fines de octubre estoy viajando casi sin descanso. Ésta ha sido la única razón de mi silencio después de recibir sus gratísimas cartas, pero... me ocupo fervorosamente de Góngora. Pongo música al *Soneto a Córdoba* y espero terminarla *a tiempo*. De ser así ¿lo he de enviar a Vd. o a quién? ¿Será debidamente *registrado* el Álbum musical y hecho el *Copyright* en América a nombre de los autores?²³.

Las cartas entre Falla y Gerardo Diego en las que se hace referencia al *Soneto a Córdoba* se prolongaron durante varios meses, hasta que finalmente el músico le envió al poeta una copia del manuscrito de la obra. Las misivas nos permiten conocer, entre otras cuestiones, la intención de que el álbum musical se presentara en una velada donde se diesen a conocer todas las obras compuestas para la ocasión, así como la evolución de las ideas para el álbum musical y el resto de actos conmemorativos.

3. La elección del texto y la creación de la música

Desde nuestro punto de vista, el papel más relevante relativo a la participación de Falla en el homenaje fue, junto a Gerardo Diego, el que tuvo Federico García Lorca²⁴. Poeta y músico habían sido colaboradores en la vida cultural de Granada, pero en esta ocasión, Manuel de Falla no compartía la admiración por Góngora que sentía Lorca. Así lo describe Pahissa: «No está dentro del modo de sentir de Falla el barroquismo y por lo tanto tampoco el retorcido estilo de Góngora que dio lugar a la manera llamada gongorismo»²⁵. Por el contrario, Lorca era gran entusiasta del poeta cordobés y según el propio Pahissa, el poeta insistió para que Falla leyera su obra y le mostró el *Soneto a Córdoba* como texto para que le pusiera música. Gerardo Diego retrata este hecho, probablemente de manera demasiado efusiva, en la revista *Lola, amiga y suplemento de Carmen* en un artículo titulado «La conversión de Falla»:

²³ Carta de Manuel de Falla a Gerardo Diego. Granada, 13-IV-1927. Borrador autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6912-049.

²⁴ Podemos encontrar el estudio más reciente sobre Lorca y la música en: DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*. Madrid, Alpuerto, 2014.

²⁵ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi americana, 2ª ed., 1956, pp. 155-156.

Federico García Lorca nos ha contado la conversión de Falla al gongorismo. A nuestras invitaciones había sucedido un silencio angustioso. Falla no era amigo de Góngora; influido sin duda por el concepto corriente –tan injusto– sobre don Luis, le juzgaba probablemente seco, y poco espiritual. Lorca no perdía sin embargo la esperanza. Un día consiguió que el maestro leyera unas cartas de Góngora en la edición de Foulché Delbosc. Al día siguiente, encontró a Falla enfrascado en Góngora. «Magnífico, magnífico. ¡Qué hombre! ¡Qué grandeza de espíritu! ¡Qué artista! Y mire usted: igual que con nuestros artistas. Las mismas incomprensiones para la pureza, para la firmeza de su arte». Ya sólo faltaba la elección del texto. El *Soneto a Córdoba*, escrito desde Granada. Falla ha fechado su música también desde Granada. Los versos de Góngora se cantarán gloriosamente en todo el mundo –porque Córdoba –dice Falla– es romana, romana como la veía don Luis, y no árabe. No hay en su soneto una alusión que no sea romana, cristiana²⁶.

De este texto, que debemos leer con reservas porque Falla nunca lo corroboró, tenemos que destacar las numerosas referencias que contiene y que nos permiten tener un punto de partida para llevar a cabo el análisis del poema y de su contenido. En primer lugar llama la atención la mención de la edición de Foulché-Delbosc, uno de los hispanistas franceses más importantes de todos los tiempos que realizó en 1908 la que quizá sea la bibliografía más completa llevada a cabo sobre Góngora. También es muy interesante la alusión a una Córdoba romana; al adentrarnos en el análisis de la obra comprobaremos la intención de Falla de traducir a su música el sentido de una ciudad cristiana y no árabe.

3.1. *El poema*

Manuel de Falla extrajo el poema para su canción de un pequeño volumen titulado *Góngora. Obras poéticas. Homenaje en su tercer centenario*²⁷, pero debió de consultar otras ediciones, porque en la citada hay dos palabras que señala al margen del poema y modifica. Hemos podido comprobar que esas palabras que cambia son las que aparecen en la edición facsímil del texto conservada en la Biblioteca Nacional²⁸. Por consiguiente, Falla pudo conocer el facsímil del poema, o bien consultó una versión más fiel para realizar esas modificaciones. En el primer verso cambia la palabra «levantadas» por «coronadas» y en el quinto la palabra «encumbradas» por «levantadas» como aparece en el poema original. Por el contrario, no anota el nombre del río Darro que aparece en el décimo verso y que

²⁶ DIEGO, Gerardo. «La conversión de Falla». En: «Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)». *Lola: amiga y suplemento de Carmen*, Op. cit., [p. 5].

²⁷ GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras poéticas. Homenaje en su tercer centenario*. Valencia, Prometeo, 1927, p. 63. El libro lleva el sello de la librería Enrique Prieto situada en la calle Mesones nº 65 de Granada. AMF, R. 3017.

²⁸ Se puede consultar el facsímil del manuscrito del poema digitalizado por la Biblioteca Nacional en: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/bne/1359306411246149522202/ima0042.htm>> [Últ. consulta 1-II-2018].

Góngora escribe originalmente como Dauro, y Falla transcribe así en los manuscritos de su canción.

La consulta de varias ediciones del poema no es un hecho aislado, sino que nos recuerda al empleo de diferentes ediciones del *Quijote* y una gran diversidad de fuentes literarias para la inspiración y composición del *Retablo de maese Pedro*. No sabemos exactamente qué conocía Falla de la obra de Góngora, pero está claro que su interés hacia el poeta cordobés comenzó en estos momentos porque se conservan en su biblioteca varios volúmenes de poesías –la mayoría del año 1927 o posteriores– que incluyen otras versiones del *Soneto a Córdoba*²⁹, así como diversas obras muy representativas del poeta.

A Córdoba

¡Oh excelso muro, oh torres levantadas
De honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
De arenas nobles, ya que no doradas!
¡Oh fértil llano, oh sierras encumbradas
Que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
Tanto por plumas cuanto por espadas!
Si entre aquellas ruinas y despojos
que enriquece Genil y Darro baña
Tu memoria no fue alimento mío,
Nunca merezcan mis ausentes ojos
Ver tus muros, tus torres y tu río,
Tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!³⁰

La forma poética del soneto elegido por Falla es significativa porque se trata de una forma cerrada que consta siempre de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Los cuartetos comparten la misma rima, que en este caso es ABBA, y en los tercetos la rima ha sido distribuida de la siguiente manera CDE CED. La estructura de sus rimas permite juegos de oposiciones y correspondencias y por ello, el soneto se caracteriza por su fuerte coherencia interna y permite alcanzar, como magistralmente hace Góngora, una estrecha correlación entre la forma y el contenido.

No podemos certificar los motivos por los que Falla eligió este soneto para participar en los homenajes a Góngora, pero la regularidad y simetría de este poema, que

²⁹ GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Las mejores poesías de Góngora*. Madrid, Saenz de Jubera, 1918. Selección y prólogo de M.R. Blanco-Belmonte. Contiene anotaciones autógrafas de Manuel de Falla. AMF, R. 3428; *Góngora in the library of the Hispanic Society of America: El Polifemo*. New York, Hispanic Society of America, 1927. AMF, R. 3485; DIEGO, Gerardo. *Antología poética en Honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Madrid, Revista de Occidente, 1927. AMF, R. 3020. Dedicatoria autógrafa de Gerardo Diego a Manuel de Falla. AMF, R. 2896; GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *XX Sonnets*. Paris, Cahiers d'Art, 1928. AMF, R. 2896; GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Las soledades*, Madrid, Cruz y Raya, 1936. AMF, R. 3019.

³⁰ GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras poéticas. Homenaje en su tercer centenario*, *Op. cit.*, p. 63.

implica la precisión y la concisión de ideas, debió de ser importante para decantarse por él. A ello se le debió de sumar la brevedad del poema, que es una constante en la totalidad de la producción para canto y piano en la obra de Manuel de Falla. Desde sus canciones de juventud, siempre eligió poner en música poemas breves, que no estuvieran formados por un gran número de estrofas o, si el poema era demasiado extenso, seleccionó algunas estrofas como ocurrió en la canción *¡Dios, mío, qué solos se quedan los muertos!* En esta obra compuesta en torno a 1900 sobre un poema de Gustavo Adolfo Bécquer, el joven Manuel de Falla, ante un texto muy largo como era la *Rima* número 71, LXXIII³¹, escogió sólo las tres primeras estrofas.

Otro motivo que seguramente llevó a Falla a poner música a un soneto, según sugiere Danièle Becker³², es que esta forma poética obligaba al compositor a realizar una mirada a la práctica musical del Renacimiento recordando el modelo «madrigalesco» en el cual la música se encuentra al servicio del texto. Falla conocía bien la práctica musical renacentista entre otras cosas, como estudia Louis Jambou³³, por las numerosas publicaciones con que tuvo contacto como fueron el *Cancionero de Palacio* (editado por Barbieri en 1890), las ediciones que hace Pedrell de muchas obras del siglo XVI de compositores como Morales, Cabezón o Tomás Luis de Victoria o el libro de polifonía manuscrito del siglo XVI, probablemente procedente de la catedral granadina, que se encuentra en el Archivo Manuel de Falla³⁴, entre otros. No podemos olvidar que junto a las publicaciones estudiadas por Falla a lo largo de su vida y las experiencias personales que le acercaron a la música de los siglos XVI y XVII, lo más importante para abordar esta canción es su propia experiencia musical relativa a textos y música renacentista española, sobre todo en *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto per clavicembalo*.

Son más evidentes las motivaciones que nos conducen a deducir por qué Falla escogió este soneto en particular. Si como indica Pahissa³⁵, Federico García Lorca le mostró el *Soneto a Córdoba*, Falla debió de tener presente para aceptar ponerle música que Góngora lo escribió en Granada. Falla era muy consciente de que estaba musicando una

³¹ Recordamos que el orden de las *Rimas* en números romanos es el que fijaron los amigos de Bécquer en la primera edición del libro póstumo de 1871 que publicaron junto a sus *Leyendas*. Los números en cifras árabes corresponden al orden del *Libro de los gorriones* conservado en la Biblioteca Nacional, Ms. 13.216, en el que Bécquer reconstruye las *Rimas* cuyo original había perdido en los disturbios de 1868.

³² BECKER, Danièle. «Manuel de Falla et le *Sonnet à Cordoue*. Manuel de Falla. *Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996, textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, p. 100.

³³ JAMBOU, Louis. «Música del siglo XVI en la obra de Manuel de Falla». *Revista española de musicología*, XXVII, 2, 2004, pp. 1042-1044.

³⁴ CHRISTOFORIDIS, Michael y RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Ms 975 de la biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI». *Revista de Musicología*, XVII, 1-2, 1994, pp. 206-207.

³⁵ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*, Op. cit., p. 155.

obra escrita a finales del siglo XVI, y en Granada, porque en varios de los manuscritos conservados en el Archivo Manuel de Falla³⁶ deja patente las fechas de composición del poema y de la música (Granada, 1585 - Granada, 1927). Es significativo, como indicamos anteriormente, que se decantase por una forma poética breve porque podría haber escogido alguna otra obra inspirada en la ciudad andaluza, como el romance *A la ciudad de Granada* (n. XXIII, pp. 217-222) que se encuentra en el mismo volumen del que extrae el *Soneto*, dada su inclinación por la ciudad de la Alhambra, presente de forma directa o indirecta en buena parte de su producción. Pero posiblemente, la extensión del poema, mayor en este caso, lo inclinaría hacia el soneto.

3.2. Características musicales del Soneto a Córdoba. Armonía y prosodia

En cuanto a su forma, comprobamos que la estructura musical coincide con la división característica del soneto como forma poética: los dos cuartetos se dividen cada uno en dos frases de ocho compases cada una, y cada terceto constituye una única frase musical. Se trata pues de una forma continua, en la que la música se renueva constantemente:

Partes	Frases	Compases	Versos
A	<i>a</i>	cc. 1- 8	vv. 1-2: ¡Oh excelso muro, oh torres levantadas / De honor, de majestad, de gallardía!
	<i>b</i>	cc. 8- 15	vv. 3-4: ¡Oh gran río, gran rey de Andalucía, / De arenas nobles, ya que no doradas!
B	<i>c</i>	cc. 16-23	vv. 5-6: ¡Oh fértil llano, oh sierras encumbradas / Que privilegia el cielo y dora el día!
	<i>d</i>	cc. 23-30	vv. 7-8: ¡Oh siempre gloriosa patria mía, / Tanto por plumas cuanto por espadas!
C		cc. 31-41	vv. 9-11: Si entre aquellas ruinas y despojos / que enriquece Genil y Dauro baña / Tu memoria no fue alimento mío,
D		cc. 42-56	vv. 12-14: Nunca merezcan mis ausentes ojos / Ver tus muros, tus torres y tu río, / Tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!
Coda		cc. 53-56	

Tabla 1. Esquema formal de el *Soneto a Córdoba*

³⁶ Nos referimos a los ms. LXXII A1, A4 y A5 en los que Falla escribe las fechas al final de las partituras manuscritas.

El estilo del *Soneto* está muy relacionado con la mención a una «Córdoba romana y cristiana». Esta idea expuesta en el artículo antes señalado de Gerardo Diego³⁷ ya fue defendida por Lorca en su conferencia de 1926 *La imagen poética de Don Luis de Góngora*:

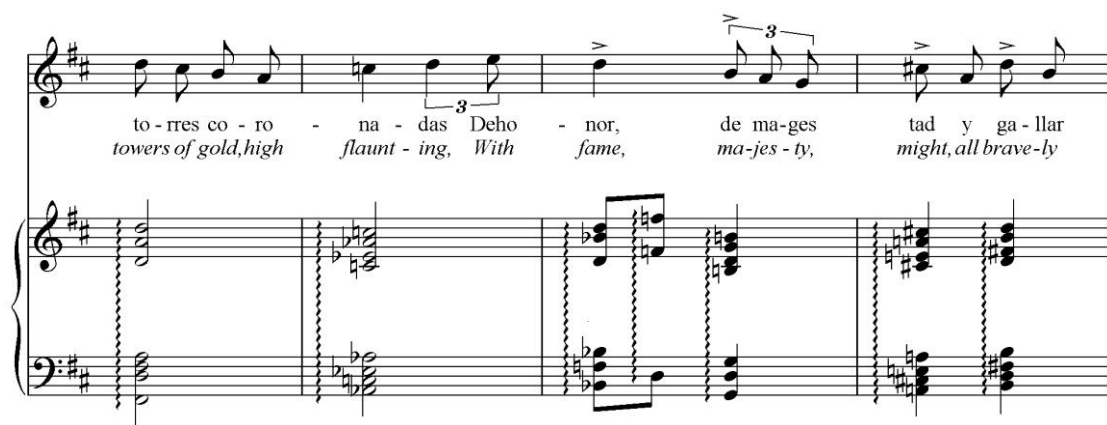
Góngora huye en su obra característica y definitiva de la tradición caballeresca y de lo medieval, para buscar, no superficialmente como Garcilaso, sino de una manera profunda, la gloriosa y vieja tradición latina. Busca en el aire solo de Córdoba las voces de Séneca y Lucano [...] Porque o son románticos, como Lope y Herrera, o son católicos y barrocos en sentido profundo, como Góngora y Calderón³⁸.

Estos conceptos son esenciales porque Falla compuso una obra muy cercana a la atmósfera castellana del *Retablo*, y desprovista de cualquier elemento que recuerde al mundo árabe o a Oriente. El lenguaje empleado es conciso y directo, completamente despojado y desnudo.

En el *Soneto a Córdoba* de Luis de Góngora encontramos la unión entre tradición y modernidad que Falla ya había alcanzado en las obras anteriores compuestas durante los años 20: por un lado, hallamos los recursos instrumentales extraídos de otra época en el arpegiado y el empleo del arpa y el recitado o declamado; y por otro, la modernidad se presenta en la expansión tonal a la que nos llevan los encadenamientos de acordes alterados pertenecientes a tonalidades alejadas. Falla utilizará este mismo procedimiento durante toda la obra con acordes triadas y pocas notas añadidas, solamente moviéndose por acordes alterados, aparentemente muy alejados tonalmente entre sí. Como primer ejemplo mostramos el fragmento comprendido entre los compases 3 y 6 que comienza con un encadenamiento de los acordes de tónica con su dominante rebajada:

³⁷ DIEGO, Gerardo. «La conversión de Falla». En: «Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)», *Lola: amiga y suplemento de Carmen*, *Op. cit.*, [p. 5].

³⁸ GARCÍA LORCA, Federico. «La imagen poética de Don Luis de Góngora». *Obras completas III*, *Op. cit.*, pp. 226-227.



Ejemplo musical 1. Manuel de Falla, *Soneto a Córdoba*, cc. 3-6.

La obra comienza y finaliza en *re* mayor con acordes tríadas sin notas añadidas, pero como hemos comprobado en el ejemplo anterior, marcha a la dominante rebajada seguida del sexto grado rebajado para encadenarse con la subdominante. La parte A termina en el compás 15 con un acorde de sexto grado rebajado que se encadena con la dominante de *re* mayor; la parte B se resuelve en un acorde de tónica de *do* mayor que inmediatamente se encadena con la tónica de *re* mayor (parte C, c. 31); la última parte, D, concluye la obra en un luminoso acorde de tónica de *re* mayor.

Esta parte D culmina con una cadencia II-V-I (cc. 51-52), en la que el acorde de supertónica lleva un *fa*# añadido y el acorde de dominante es de novena mayor y resuelve en un acorde perfecto de tónica de *re* mayor.

Si bien la mayoría de los acordes son tríadas sin notas añadidas, en alguna ocasión, Falla agrega notas a ciertos acordes, como lo hemos visto en el compás 51, lo que produce sonoridades disonantes plenamente modernas en un contexto musical austero y evocador del pasado.

Tempo I

pa - tria, oh flor de Es - pa -
coun - try, His - pa - nia Jair -

Tempo I

(marcatiss.e senza arp.)

- fia!
- est!
Più mosso

9 10 10

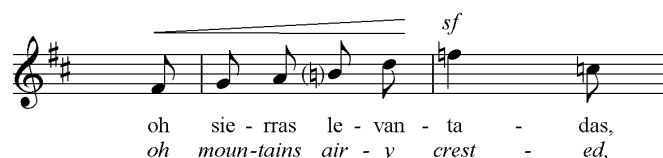
Granada, 1585
Granada, 1927

Ejemplo musical 2. Manuel de Falla, *Soneto a Córdoba*, cc. 50-56.

Durante toda la canción Falla respeta fielmente la prosodia empleada por Góngora y amolda su música a las diferentes acentuaciones que el poeta utilizó en cada uno de los versos endecasílabos. Por ejemplo, distribuye en el primer cuarteto los acentos con que comienza cada verso de la siguiente forma: en los dos primeros versos el acento está en la segunda sílaba, en el tercer verso se encuentra en la tercera y en el cuarto verso lo pone en la cuarta sílaba. Falla mantiene exactamente esta acentuación, haciendo coincidir las sílabas acentuadas con las partes fuertes del compás, empleando tresillos para desviar los acentos de las partes débiles.

Es significativo el amplio ámbito vocal usado durante toda la canción que abarca una docena disminuida. Sobre todo nos parece interesante el juego que encontramos en esta obra con el registro más agudo para remarcar algunos versos y algunas palabras. Así sucede en el séptimo verso, que se encuentra justo en el centro del poema, donde junto a la indicación «vibrante», el ámbito melódico no desciende de un *re* bemol alcanzando el *la* bemol agudo.

Junto a la prosodia, Falla realiza otros paralelismos entre texto y música, siendo el más evidente el empleo de algunos ejemplos de retórica musical. Por ejemplo, en el compás 18 encontramos que la línea melódica ascendente figura el sentido del texto: «Oh sierras levantadas»:



Ejemplo musical 3. Manuel de Falla, *Soneto a Córdoba*, cc. 18-19.

La prosodia y el tratamiento totalmente silábico de la melodía hacen que la voz transcurra con gran sobriedad y heroicidad sobre el acompañamiento del arpa/piano que envuelve la melodía de dos modos: con grandes acordes —la mayoría de ellos arpegiados— y con arpegios propiamente dichos. Éstos están escritos en la mayor parte de las ocasiones con valores irregulares o empleando diversas figuras dentro de un mismo arpeggio. Las figuraciones arpegiadas pueden recordarnos al segundo movimiento del *Concerto* y posiblemente su utilización se debió a la inserción de esta técnica dentro de la tradición musical española a través de instrumentos como el laúd o la vihuela.

3.3. *El proceso de traducción de la obra a través del estudio de los manuscritos musicales*

Del análisis de los manuscritos pertenecientes al *Soneto a Córdoba* nos interesan especialmente dos aspectos: las modificaciones que Falla realizó en la línea vocal desde el comienzo de su composición y la evolución de su traducción al inglés, una tarea que — como veremos—, será llevada a cabo por el hispanista inglés John Brande Trend.

Los manuscritos del *Soneto a Córdoba* conservados en el Archivo Manuel de Falla bajo la signatura LXXII son nueve documentos no ordenados por su evolución cronológica³⁹:

- **A1:** manuscrito en tinta roja y negra y en lápiz rojo negro y azul. Destacamos que contiene un borrador de la traducción de Trend distinto a la versión publicada.
- **A2:** manuscrito en tinta roja y negra y en lápiz rojo, negro, azul y violeta. Tiene la apariencia de un borrador bastante definitivo y contiene la traducción inglesa ya en tinta de la mano de Trend.

³⁹ Seguimos para su análisis la organización realizada por Antonio Gallego en el catálogo de obras de Falla: GALLEGO, Antonio. *Catálogo de Obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987, pp. 232-233.

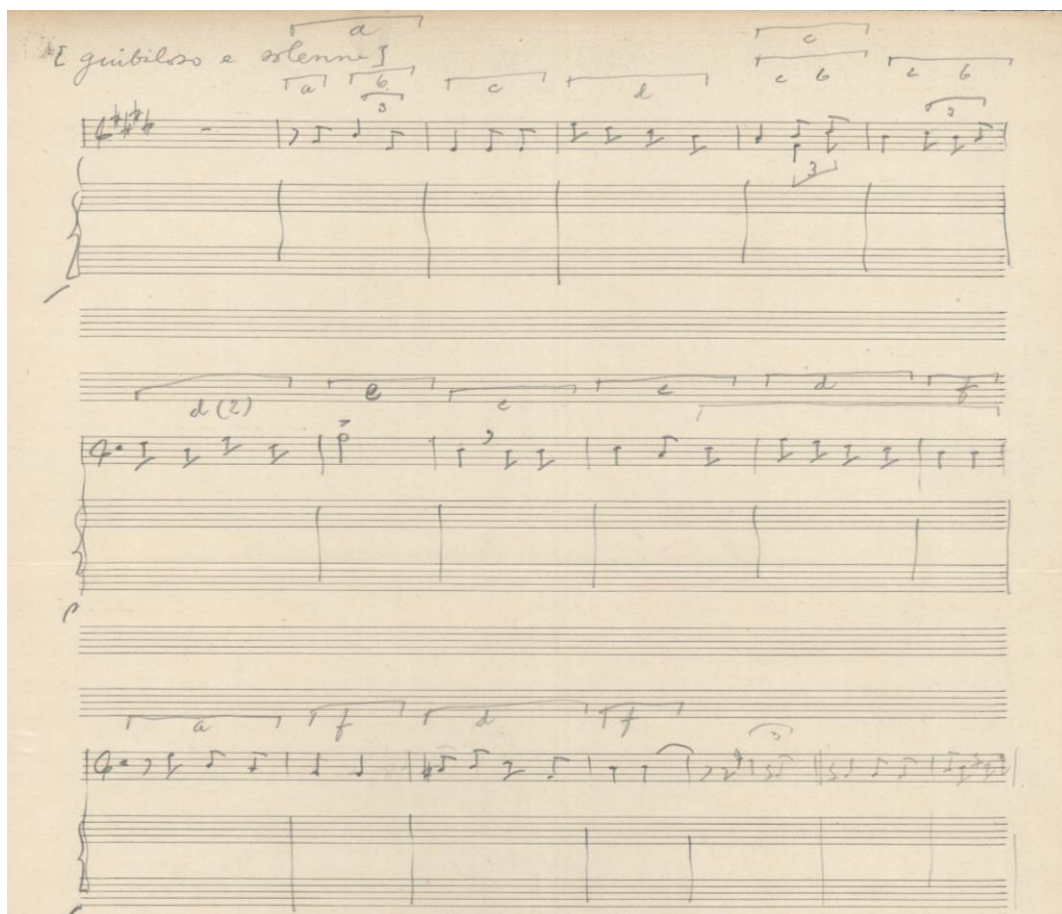
- **A3:** realizado en tinta negra y lápiz negro. Destacan algunas pequeñas modificaciones rítmicas en la melodía y algunos pequeños cambios de altura con respecto a las versiones finales, pero no se trata de alteraciones significativas. Llama la atención tanto en este manuscrito como en los siguientes el título diferente al definitivo: *A Córdoba. Soneto de Góngora*.

- **A4:** manuscrito en tinta roja y negra y lápiz negro, rojo y azul. Lo más significativo es que contiene los desarrollos arpegiados del arpa.

- **A5:** realizado en lápiz y tinta negra y roja. Destacamos, como hace en varios de estos manuscritos, las fechas con que Falla recuerda la composición del texto y de la música: Granada 1585- Granada 1927.

- **A6:** realizado en tinta. Aunque no tiene texto y únicamente contiene la línea melódica y acompañamiento, no es uno de los primeros borradores conservados.

- **A7 y A8:** realizados fundamentalmente a lápiz, los reseñamos unidos porque consideramos que el trabajo fundamental que Falla realizó en ellos fue vocal. Probablemente se trate de los primeros estadios de la composición y así lo demuestran las diferencias tan significativas que existen entre la línea de la voz y la que mostrará en la última versión. Estos manuscritos, de los que reproducimos un fragmento a continuación, reflejan un modo de composición mediante células de las que Falla dispone para llevar a cabo su creación melódica.



Ejemplo musical 4. *Soneto a Córdoba*, fragmento del ms. LXXII A8, p. 1.

- **A9**: también realizado a lápiz, no contiene la obra completa, y destaca el desarrollo de una línea melódica en general bastante más grave que en las versiones más definitivas.

- **A 10**: una hoja suelta con seis pautas manuscritas en tinta y lápiz que únicamente contienen la línea melódica (probablemente transcrita por Trend) con el texto solamente en inglés.

Como anunciábamos, inmediatamente después de su composición, el *Soneto a Córdoba* de Luis de Góngora fue traducido al inglés por John B. Trend, que se encontraba en Madrid alojado en la Residencia de Estudiantes. El hispanista y Falla ya habían trabajado conjuntamente en la traducción al inglés de *El retablo de maese Pedro*⁴⁰ y del mismo modo, con esta obra mantuvieron un estrecho contacto para conseguir la versión inglesa adecuada. Así lo podemos comprobar en una carta de Trend a Falla de mayo de 1927:

⁴⁰ Podemos encontrar un estudio detallado de la traducción de esta obra en SANTANA BURGOS, Laura. *El libreto de El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla: estudio comparativo de sus traducciones*. Trabajo de investigación tutelada presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, dirigido por el Dr. Yvan Nommick, Universidad de Granada, 2007. Agradecemos a Laura Santana sus sugerencias respecto a la traducción inglesa del *Soneto a Córdoba*.

Muy contento también del resultado [tachado: del] sonoro del *Soneto* (voz y arpa). En cuanto a su [tachado: traducción] versión, me parece digna del traductor del *Retablo* y con esto creo decirle mucho. [tachado: claro está que, desgraciadamente, apenas puedo apreciarla más que desde el punto de vista prosódico, pero creo que ha de sonar muy bien.]⁴¹

En el Archivo Manuel de Falla encontramos que tres de los manuscritos del *Soneto a Córdoba* contienen tres adaptaciones diferentes que nos permiten comprobar la evolución de su versión inglesa hasta llegar a la definitiva. Falla estuvo al corriente de las diferentes versiones que Trend realizó del poema de Góngora porque el inglés las escribió, en dos de las tres versiones, sobre las partituras manuscritas de Falla. Entre ellas se encuentra el manuscrito catalogado como A10 que contiene únicamente la melodía transcrita por Trend sólo con el texto en inglés y con bastantes diferencias respecto al manuscrito original⁴². En el manuscrito A1 la traducción ya ha sido notablemente modificada y la más cercana a la versión final es la del manuscrito A2.

La traducción que Trend realizó es una adaptación al inglés que en algunos casos se distancia del texto literal de Góngora. En los primeros manuscritos utiliza algunas palabras como se pronunciaban en época de Shakespeare, como el propio Trend explica, musicalizando sílabas que actualmente serían mudas o haciendo bisílabas palabras que hoy se pronuncian con un solo golpe de voz (monosílabas). Estas aclaraciones sobre cuestiones prosódicas se las explica Trend a Falla en una carta del 11 de mayo:

Aquí tiene usted el soneto, en inglés de la época con consonancias y prosodia «crownéd» y «renownéd», «up-raiséd» y «praiséd» se pronunciaban así en los tiempos de Shakespeare y más tarde todavía aunque hoy se diría: «crown'd», «renown'd», etc. Las consonancias dobles son siempre una dificultad en traducciones al inglés. Otro problema consiste en que palabras como «honour» y «river» tienen el valor:



y por eso, en traduciendo [sic] línea 3, no se puede decir «O great river...». Si no hay inconveniente dividir la palabra río se podría traducir la línea 3:



lo que sería más fácil de cantar⁴³.

⁴¹ Carta de Manuel de Falla a John B. Trend. 20-V-1927. Borrador manuscrito reproducido en: FALLA, Manuel de-TREND, John Brande. *Epistolario (1919-1935)*. Nigel Dennis (ed.). Granada, Universidad de Granada-Archivo Manuel de Falla, 2007, pp. 129-130.

⁴² *Soneto a Córdoba*, manuscrito LXXII A 10, AMF. Reproducimos los manuscritos A1, A2 y A10 en el apéndice documental.

⁴³ Carta de John B. Trend a Manuel de Falla. 11-V-1927. Reproducida en FALLA, Manuel de-TREND, John Brande. *Epistolario (1919-1935)*, *Op. cit.*, pp. 127-128.

Es importante tener presente que Trend había trabajado en profundidad la acentuación española y su adaptación al inglés en el *Retablo*. Probablemente por ello no deba extrañarnos que, en general, se respeten los esquemas acentuales dispuestos por Falla en la composición original en castellano. Resulta muy interesante observar el proceso traductológico de la nueva versión inglesa del *Soneto*. En algunos casos va modificando progresivamente la acentuación especial que Falla deseaba imprimir a cada verso. Por otra parte, observamos también cómo Trend se dirige en las tres versiones, en la mayoría de los casos, hacia una lengua más actual que podemos leer en el texto definitivo.

La intervención de Trend no se redujo a la adaptación inglesa de *El Soneto a Córdoba de Luis de Góngora*. La obra fue publicada en la Oxford University Press para lo que resultó esencial la mediación del hispanista.

3.4. *La dedicatoria*

Manuel de Falla dedicó el *Soneto a Córdoba* a Eugenia M. de Errázuriz. La amistad entre la mecenas de origen chileno y el compositor debió de ser anterior a 1921 porque con fecha de enero de ese año se conserva en el Archivo Manuel de Falla una carta de Errázuriz a Falla⁴⁴. Probablemente la relación Falla-Errázuriz encuentre su punto común en Pablo Picasso. Tras la boda del pintor con Olga Koklova, en el entorno de Picasso empezaron a gravitar nuevas figuras como la de Eugenia Errázuriz que organizó sus primeros encuentros con Diaguilev y consideramos que relacionado con esta compañía y estos artistas pudo estar el comienzo de la relación con la aristócrata chilena. Así se encontraron al menos el 18 de junio de 1917 en Madrid en el estreno de *Parade*⁴⁵.

Una carta de 1932, conservada en el Archivo Manuel de Falla, nos muestra que el compositor le envió a Eugenia de Errázuriz un ejemplar de la edición del *Soneto a Córdoba* en cuanto lo editó Oxford University Press:

Mi admirable amiga:

[i]Al fin! después de tanto tiempo, puedo darme la alegría de mandarle el 1^{er} ejemplar que me llega de *su música* para el *Soneto de Góngora*. La espera (debido a la *flema* de las prensas de Oxford) es ciertamente desproporcionada a la cosa misma, que sólo tiene el valor de significar la amistad devotísima con que se la envía y besa sus pies [...]

⁴⁴ Tarjeta postal de Eugenia de Errázuriz a Manuel de Falla. París, 6-I-1921. Original autógrafo firmado. AMF, sign. n° 6945-001.

⁴⁵ CHRISTOFORIDIS, Michael. *Manuel de Falla and visions of spanish music*. Oxon, Routledge, 2018, p. 131.

Próximamente recibirá un segundo ejemplar acompañado del manuscrito original, que no le mando hoy mismo por necesitarlo aún para la corrección de pruebas de la edición para canto y piano.

¡Mucho he lamentado no haberla visto en París en ninguno de mis últimos viajes. Ojalá se decidiese Vd. a llegar en sus excursiones hasta este rincón de la Alhambra!⁴⁶

A tenor de la breve bibliografía existente, debemos señalar que existen retratos de ella llevados a cabo por pintores como Romaine Brooks, Pablo Picasso o John Singer Sargent y que entre sus protegidos destacan artistas como Igor Stravinski o Jean Cocteau⁴⁷.

4. Estreno, grabación y difusión de la canción

Madeleine Greslé fue la encargada junto a Madame Wurmser-Delcourt al arpa, del estreno absoluto del *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora* el 14 de mayo de 1927 en la Sala Pleyel de París. En ese concierto también tuvo lugar el estreno parisino del *Concerto* y se interpretaron *Psyché* y las *Siete canciones populares españolas*⁴⁸.

Tres años después, en 1930, Manuel de Falla y María Barrientos realizaron la grabación de esta obra⁴⁹. Este registro se llevó a cabo gracias a un hecho coyuntural: ambos artistas debían reunirse para grabar las *Siete canciones populares españolas*⁵⁰ y aprovechando estas sesiones de trabajo también registraron el *Soneto a Córdoba* y la «Canción del fuego fatuo» de *El amor brujo*⁵¹. Por la correspondencia conservada entre la cantante y el compositor deducimos que probablemente la idea de grabar esta obra fue unida al registro de las *Siete canciones* porque ya en la primavera de 1928, Falla le anunció a María Barrientos el envío inminente de la partitura de esta obra⁵².

La grabación sonora de esta partitura responde completamente al estilo de la misma. La sobriedad que desprende esta canción se refleja en el registro plasmado por el propio Falla, pues son prácticamente inexistentes las fluctuaciones de tiempo no reflejadas en la partitura. En el caso de esta grabación, por el estilo mismo de la obra, obtenemos menos información añadida a la contenida en la partitura porque se trata de una

⁴⁶ Carta de Manuel de Falla a Eugenia de Errázuriz. Granada, 30-III-1932. Borrador autógrafo firmado. AMF, sign. nº 6945-004.

⁴⁷ El estudio más amplio sobre este personaje lo encontramos en: CANSECO-JEREZ, Alejandro. *Le mécénat de Madame Errázuriz*. Paris, L'Harmattan, 2000.

⁴⁸ AMF, FE 1927-019.

⁴⁹ 1930, Columbia WLX 1369.

⁵⁰ En el capítulo anterior, sección III, encontramos toda la información referente a la grabación de las *Siete canciones*, así como un acercamiento a la relación de María Barrientos y Manuel de Falla.

⁵¹ También realizada en 1930, Columbia WLX 1415.

⁵² Carta de Manuel de Falla a María Barrientos. Granada, 16-IV-1928. Borrador autógrafo firmado. AMF, sign. nº 6748-045.

interpretación bastante austera que contrasta con el estilo interpretativo adoptado en las *Siete canciones*. Desde el punto de vista de la voz, llama la atención la interpretación grandilocuente que hace María Barrientos de la escritura declamada.

Finalmente, el álbum musical para el que Falla compuso el *Soneto a Córdoba* no llegó a buen término porque sólo concluyeron sus obras a tiempo Falla y Oscar Esplá (*Epitalamio de Soledades*). También en ese mismo año, Fernando Remacha que se encontraba en Roma, compuso la suite orquestal *Homenaje a Góngora*⁵³. El resto de los compositores que nombraba Gerardo Diego en su crónica no se sumó al homenaje; ni siquiera Ernesto Halffter que era el encargado de recopilar las obras musicales.

La participación de Falla en el proyecto del álbum musical en homenaje a Góngora nos permite comprobar la admiración que Gerardo Diego y los poetas tuvieron por el músico. Este sentimiento ya existía antes de los homenajes a Góngora, pero la composición del *Soneto* llevó a Diego a escribir a Jorge Guillén en los siguientes términos:

Aprende de mí, que ya he entregado mi original. Reyes me sigue enviando *Letrillas* –las últimas desde La Habana– con cuentagotas. De Artigas y Cossío no sé nada hace tiempo. Salinas preocupado ¡todavía! con el prólogo. Esto es un escándalo. Ya debía estar todo. ¿Y los músicos? Ahora se ponen a trabajar Esplá y Halffter. En cambio Falla concluye ya su *Soneto a Córdoba* que immortaliza y universaliza nuestro homenaje. ¡Bien por don Manuel! Le debemos todos ferviente gratitud⁵⁴.

Esta gratitud y admiración se refleja de manera muy clara en una tarjeta postal enviada a Falla por Federico García Lorca el 19 de diciembre de 1927. Es significativo que el día después de los actos en homenaje a Góngora celebrados en el Ateneo de Sevilla le escribieran a Falla, pues la postal está firmada por Rafael Alberti, José Bergamín, Jorge Guillén, Fernando Villalón, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y José Bello: «Querido don Manuel: Un abrazo desde Sevilla y nuestra admiración más ferviente»⁵⁵. Esta consideración es posiblemente también fruto de la coincidencia entre Falla y este grupo generacional que en cierto modo tenían gustos parecidos y aspiraciones estéticas similares. Pese a la formación del compositor como hombre del 98, la creación del *Soneto a Córdoba* evidencia la permeabilidad de Manuel de Falla que se muestra con un espíritu completamente abierto, permitiendo que un grupo de jóvenes poetas reconduzcan sus gustos literarios y le lleven a

⁵³ Esta obra era de obligada realización por la beca que disfrutaba, pero demuestra el hecho de que Remacha no pierde la referencia española durante sus años en Roma. Podemos encontrar un estudio de esta obra en: VIERGE, Marcos Andrés. *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. Madrid, ICCMU, 1998.

⁵⁴ Carta de Gerardo Diego a Jorge Guillén enviada el 29- IV-1927. Publicada en SALINAS, Pedro, DIEGO, Gerardo y GUILLÉN, Jorge. *Correspondencia (1920-1983)*, Op. cit., pp. 93-94.

⁵⁵ Tarjeta postal enviada a Falla el 19-XII-1927. Reproducida en GARCÍA LORCA, Federico. *Epistolario completo*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 537.

participar con su obra en el que probablemente sea el homenaje central de esta generación literaria del 27.

Durante 1927 se llevaron a cabo otros homenajes a Góngora al margen de los organizados por los poetas del círculo de la Residencia de Estudiantes. Quizá el más significativo fue la edición triple (números 5, 6 y 7) de la revista *Litoral*⁵⁶ en Málaga. Esta revista, editada en cuadernos mensuales, fue publicada desde el otoño de 1926 bajo la dirección de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre como una revista literaria de vanguardia, que contaba con un grupo de colaboradores entre los que se incluían poetas, prosistas o dibujantes. En cada uno de sus números aparecían poesías e ilustraciones, pero también, fragmentos musicales. Como precedente al autógrafo del *Soneto a Córdoba*, se incluyó en el número 2 de *Litoral* (diciembre 1926) el fragmento musical *Las seguidillas de la noche de San Juan* para canto y piano de Gustavo Durán, sobre texto de Lope de Vega.

En octubre de 1927 vio la luz el triple número en homenaje a Góngora. En el verano de ese mismo año, Falla había escrito a Altolaguirre pidiendo suscribirse a *Litoral*⁵⁷, y en la respuesta a esa carta, los directores de la revista le solicitaron su colaboración para el número del homenaje:

Estamos haciendo un número extraordinario, de triple extensión que los corrientes, en homenaje a don Luis de Góngora, en el que colaboran los poetas y pintores españoles que figuran en la adjunta lista en prueba que le enviamos, y, aunque no toman parte en este homenaje los músicos, veríamos con gran alegría que usted nos enviase unas páginas de música para reproducirlas en dicho número. Mucho le agradeceríamos nos remitiese urgentemente su original pues el número está en prensa⁵⁸.

Falla aceptó la colaboración enviando los primeros compases del *Soneto a Córdoba* que había compuesto recientemente para celebrar el tricentenario. Finalmente, en una hermosa reproducción⁵⁹, aparecen los primeros ocho compases autógrafos⁶⁰.

⁵⁶ *Litoral. Edición triple (nº 5, 6 y 7) homenaje a Don Luis de Góngora*. Málaga, Imprenta Sur, 1927.

⁵⁷ Carta manuscrita de Manuel de Falla a Manuel Altolaguirre y Emilio Prados el 29-VI-1927. Reproducida en ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Epistolario, 1925-1959*. Ed. de James Valender. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2005, pp. 85-86.

⁵⁸ Carta de Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa y Emilio Prados a Manuel de Falla, fechada el 5-VIII-1927. *Ibid.*, p. 86.

⁵⁹ *Litoral. Edición triple (nº 5, 6 y 7) homenaje a Don Luis de Góngora, Op. cit.*, pp. 46-47.

⁶⁰ En carta de Falla a Altolaguirre, Prados e Hinojosa con fecha del 8 de agosto, el músico explica la imposibilidad de mandarlo completo hasta que no lo publique la editorial Oxford University Press y se excusa por la brevedad de su colaboración. Al final de la misma revista *Litoral* se imprime una nota: «Por indicación de don Manuel de Falla hacemos constar que la brevedad de su colaboración en este homenaje sólo depende de la imposibilidad de dar “in extenso” esta obra suya antes de ser publicada en la “Oxford University Press”».

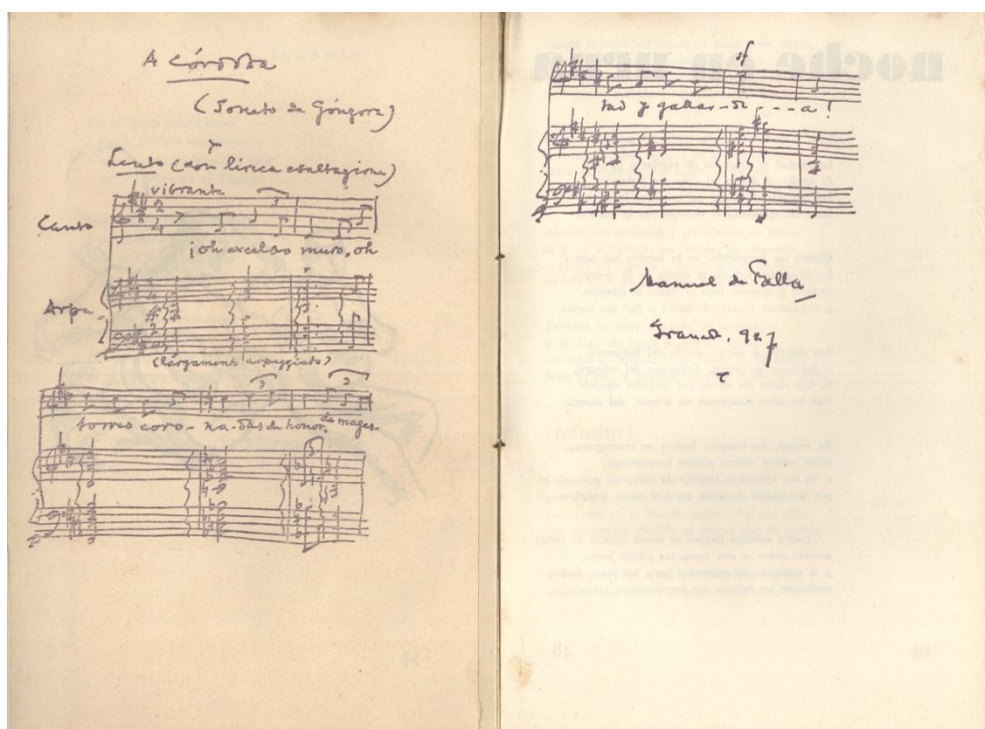


Ilustración 1. *Litoral*. Edición triple (nº 5, 6 y 7) homenaje a Don Luis de Góngora, pp. 46-47. AMF.

En este número colaboraron también los principales poetas del 27, como Alberti con su *Soledad tercera*, Gerardo Diego con un *Fragmento de la Fábula de Equis* y Zeda o Federico García Lorca con el poema *Muerto de Amor* junto con algunos de los artistas plásticos más importantes de la vanguardia como Juan Gris, Benjamín Palencia, Dalí o Picasso.

Este número de *Litoral* resultó ser el único cuaderno en homenaje a Góngora que podría sustituir el amplio plan de seis volúmenes de poesía, prosa, dibujos, etc. proyectado por Gerardo Diego en la primavera de 1926.

La reproducción del comienzo del *Soneto* en *Litoral* no fue la única que se hizo en el año gongorino. También podemos encontrar en la portada dedicada a Falla del primer número del *Boletín Musical* los dos primeros compases de la obra junto a una foto del compositor. Este fragmento lo cedió Manuel de Falla al director de la emergente revista cordobesa, Rafael Serrano, como se puede comprobar en la correspondencia conservada en el Archivo Manuel de Falla⁶¹.

⁶¹ AMF, carpeta de correspondencia nº 7617.

CONCLUSIONES GENERALES

El estudio de la obra para voz y piano de Manuel de Falla nos permite valorar la importancia que tuvo este repertorio a lo largo de su trayectoria y situarlo en el panorama musical en el que fue creado.

En primer lugar, tenemos que afirmar que fue un género que Falla trabajó desde sus primeros años como compositor hasta sus etapas de madurez, alcanzando algunas de sus canciones un elevado nivel artístico, comparable al de las obras teatrales o instrumentales de gran formato. También tenemos que destacar que esta extensión en el tiempo dio lugar a una variedad de estilos coherente con las tendencias musicales de Falla en cada etapa de su vida. Las circunstancias que rodearon la composición y la interpretación de estas obras propiciaron la creación de unos resultados artísticos heterogéneos; y esta diversidad de estilos se corresponde con las etapas fallianas que la historiografía clásica ha establecido.

Podríamos afirmar que las obras para voz y piano de Manuel de Falla cumplen una doble función. Por una parte fueron un terreno de experimentación, porque a través de ellas exploró nuevas vías y líneas compositivas que desarrollará más adelante. Así sucedió en las canciones de juventud, en las que buscó su sendero como compositor dentro de la estética romántica en la que se estaba formando; también en las *Trois Mélodies*, mediante las que experimenta con determinados recursos melódicos, armónicos y prosódicos derivados de la moderna escuela francesa, y que se convertirán en elementos recurrentes de su lenguaje; y por supuesto, en las *Siete canciones populares españolas*, que abren una nueva etapa creativa para el compositor. En estas últimas es primordial subrayar la hipótesis de que Manuel de Falla empezase a trabajar su sistema de superposiciones armónicas, que comenzara también la tarea de reelaboración de fuentes textuales que desarrolló años después y que iniciara los trasvases entre música culta y popular, constituida en base de otras obras como *El amor brujo*, poniendo aquí en práctica nuevas vías de trabajo que llevará a cabo en sus obras posteriores.

Por otra parte, el resto de canciones se concibieron como obras de circunstancias, a raíz de una petición concreta realizada por algún artista. Así ocurrió en las canciones de

María Lejárraga y el *Soneto a Córdoba*. En estos dos casos, Falla operó a la inversa porque utilizó las canciones como síntesis de las líneas creativas cultivadas en sus últimas obras. De esta manera, si entendemos las piezas para voz y piano como laboratorio de experimentación y como síntesis estilística de su lenguaje, tendría sentido afirmar que estas obras ofrecen un retrato bastante exacto del lenguaje compositivo de Manuel de Falla.

El contexto musical y artístico

Como hemos podido comprobar a lo largo de todo este estudio, la creación de las obras para voz y piano de Manuel de Falla se encuentra profundamente ligada al contexto que rodeó al compositor y a sus circunstancias. En este sentido, tenemos que revalorizar la influencia de intérpretes, literatos o artistas que condicionaron e incluso hicieron posible la composición de estas piezas, dado que la mayoría de ellas no surgió del deseo del propio compositor, sino que fue fruto de la petición o sugerencia de algún otro cantante, mecenas, o colaborador literario.

En el transcurso del trabajo hemos podido demostrar que el contexto que rodeó a cada una de las canciones tuvo una importancia hasta ahora desconocida o muy poco valorada, llegando a condicionar la propia idiosincrasia de la obra. En primer lugar fue fundamental la tradición interpretativa propia de la música de salón, donde convivían las piezas de tintes populares –en su mayoría basadas en estereotipos andaluces– con un importante número de composiciones ligado a la estética de la romanza o derivado de la ópera italiana. La asiduidad con que Falla frecuentó estas escenas musicales posibilita una correlación directa entre sus primeras obras vocales y esta música de salón.

También ligada a los salones, en este caso parisinos, tenemos que situar la relación de Falla con Romaine Brooks, que le permitió tener contacto con las más altas esferas de la sociedad. Asimismo es realmente significativa la conexión artística que Falla pudo tener con esta pintora y cantante *amateur* con la que hasta la actualidad su cercanía había pasado prácticamente desapercibida.

La influencia de estos ambientes fue fundamental en este género en el que la aristocracia tenía un papel primordial. En este sentido tenemos que señalar un aspecto que hemos puesto de relieve en este trabajo desde sus primeras obras: la importancia de las dedicatarias –casi todas ellas mujeres– de las obras para voz y piano de Falla. En sus primeros años madrileños dedicó *Tus ojillos negros* a los marqueses de Alta-Villa que eran

buena representación de la aristocracia más amante de la música con la que Falla mantuvo una excelente relación durante toda su vida. Así recordemos que sucedió también con la aristócrata americana Romaine Brooks (a la que dedicó «Chinoiserie»), o la chilena Eugenia M. de Errázuri (a la que ofrendó el *Soneto a Córdoba*).

En la capital francesa Falla probablemente encontró el mundo cultural, artístico y musical que más influjo ejerció en él durante toda su carrera. Recordemos que en este entorno compuso sus dos grupos de obras para voz y piano más importantes: las *Trois Mélodies* y las *Siete canciones populares españolas*. Junto a las dedicatarias que ya hemos apuntado, tenemos que recordar el contacto que tuvo Falla con los *Apaches*. Este grupo de artistas le proporcionó un intercambio musical con los principales creadores de su época y el acercamiento a temáticas nunca antes exploradas por él. Mención aparte merece la huella de Claude Debussy, cuya sombra se percibe en múltiples momentos, y bajo muy diferentes formas: la influencia de su música, sus consejos acerca de cuestiones compositivas y musicales e incluso la ayuda prestada con relación a los editores más importantes del momento fueron decisivos para desarrollar su actividad compositiva en el mundo musical parisino.

También en París, Falla compuso las *Siete canciones populares españolas* cuyo germen creativo recordemos que fue sembrado por una bailaora española malagueña que había pedido al músico una relación de canciones españolas para cantar en un concierto¹. En este sentido, podemos afirmar que estas obras surgieron de los diálogos entre el arte culto y sus manifestaciones populares que tanto atraieron a los músicos españoles en los albores del siglo XX y que se convirtieron en algo bastante común. Recordemos de nuevo a Granados con sus *Tonadillas* o al propio Falla un año después escribiendo *El amor brujo* para Pastora Imperio. Sin duda fueron trasvases que dieron lugar a obras con idiosincrasia muy particular y que en el caso de las *Siete canciones* no podemos obviar como punto de partida para su creación.

Ya de vuelta a Madrid, Falla compuso dos canciones sobre textos de María Lejárraga, que se debieron exclusivamente a la relación con la escritora que durante años se convirtió en figura neurálgica en la vida de Falla. Mas allá del contexto del ámbito teatral en el que ambos artistas trabajaban, hemos visto cómo estas obras fueron fruto del influjo personal que María Lejárraga ejerció en Falla.

Por último, el *Soneto a Córdoba* y la participación con él en los homenajes a Góngora a instancia de Gerardo Diego y Federico García Lorca, tiene un significado esencial porque

¹ PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi americana, 2ª ed., 1956, p. 82.

supone un nexo entre Falla y los jóvenes artistas del 27, grupo de poetas con el que el maestro sintió una identificación cultural plena.

Los textos de las obras para voz y piano

Centrándonos de manera concreta en la relación de Manuel de Falla con los poetas y escritores coetáneos suyos, tenemos que señalar que fueron escasas las ocasiones en las que Falla puso música a textos de literatos contemporáneos. En su juventud, estudiamos su relación con el poeta Cristóbal de Castro, autor de *Tus ojos negros*. En este caso, las fuentes secundarias conservadas inciden en que esta elección se debió al gusto del propio Falla, por lo que estamos ante uno de los pocos ejemplos en los que el músico escribió una canción para voz y piano sobre unos versos elegidos por él mismo.

Con respecto a los textos escritos por María Lejárraga, debemos indicar el interés que la escritora tuvo en la creación de *Pascua florida*. Constantemente alentó a Falla —más reacto a la creación y casi movido por el compromiso personal con la escritora— a la consecución de este proyecto que finalmente quedó incompleto.

Antes de adentrarnos en el resto de textos empleados por Falla en la composición de sus obras para voz y piano, tenemos que subrayar la variedad y diversidad que encontramos en cuanto a temática, aunque con una clara primacía de los textos netamente españoles. Trasladando las palabras del propio Manuel de Falla, «Yo prefiero trabajar siempre con temas de mi país (“Les Colombes” y “Chinoiserie” constituyen una excepción)»². Dentro de estos tuvieron cabida multitud de materias propias de la música española popular o culta que van desde la temática amorosa en *Preludios*, en *Tus ojos negros* o en varias de las *Siete canciones*, hasta la muerte de manera más directa en *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* o la temática heroica del *Soneto a Córdoba*.

Al estudiar los textos escogidos por Falla para la composición de sus diecisiete canciones, tenemos que volver a hacer mención a un aspecto que ya planteamos en la introducción de esta tesis. Nos referimos a la afición de Manuel de Falla a la literatura. Tras el estudio del conjunto de sus obras para voz y piano, constatamos que esta inclinación no fue únicamente una influencia directa en estas obras, sino que la propia idiosincrasia de este

² Carta de Falla a Georges Jean-Aubry. París, el 21-VIII-1910. Fotocopia del original manuscrito. AMF, sign. nº 7133 : «Je préfère travailler toujours sur des sujets de mon pays (*Les Colombes* et *Chinoiserie* en font une exception)».

repertorio dependió en buena parte del conocimiento profundo que Falla tuvo de la literatura española e incluso de su primera vocación como escritor.

Antonio de Trueba, autor del texto de *Preludios*, era conocido por Falla desde su juventud y el libro de donde extrajo el poema posiblemente fuese integrante de su biblioteca personal y lo utilizara como manual de aprendizaje. Y en *Rima* y *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!* continuó la moda española vigente en esos años de musicar poemas u obras de Gustavo Adolfo Bécquer.

Para componer las *Trois Mélodies*, Manuel de Falla optó por un poeta y viajero francés, tradicionalmente musicado por los melodistas franceses más importantes, manteniéndose así en la línea seguida por los compositores más representantes de este género. Pero además, hemos podido constatar que Théophile Gautier fue leído por Falla, en español y en francés, prácticamente durante toda su vida.

Especialmente importante fue el trabajo textual que Manuel de Falla realizó en el que consideramos el capítulo central de sus obras para voz y piano, las *Siete canciones populares españolas*. Para estas canciones, algunos textos fueron utilizados de manera casi literal a sus fuentes de inspiración, pero otros fueron sometidos a reelaboraciones o adaptaciones. Al adentrarse en la propia reescritura de los textos —que será una forma de trabajar que tendrá una enorme trascendencia en sus obras teatrales posteriores como *El retablo de maese Pedro*— resultó imprescindible el conocimiento y el manejo de la versificación que tenía Manuel de Falla.

Por último, como hemos visto en el caso del *Soneto a Córdoba*, fueron las circunstancias las que propiciaron su composición porque sus versos no habrían sido elegidos por deseo expreso del compositor. Tenemos que llamar la atención acerca de la adecuación de este texto y su temática al ideal estético de Falla en aquel momento. El propio compositor tomó los rasgos que más le interesaron de los versos del *Soneto* escrito por Góngora y los sometió a las características de su lenguaje creativo en ese momento. Independientemente de este aspecto, también subrayamos la reciprocidad a que dio lugar esta composición: con la creación del *Soneto a Córdoba*, Góngora pasó a ser parte de las lecturas de Manuel de Falla hasta el final de su vida.

De manera general, la relación de Falla con respecto a los versos que manejó para sus obras fue de dos tipos: por una parte mantuvo un respeto absoluto con respecto a los versos clásicos y por otra actuó, como en los libretos, de una manera mucho más libre con las estrofas populares. De cualquier forma se hace evidente en todas sus obras su necesidad de controlar el parámetro textual para alcanzar una íntima fusión con el musical.

Durante este trabajo, el estudio de la íntima unión entre texto y música ha sido un aspecto esencial. Manuel de Falla articuló todas sus canciones en función del material textual utilizado y podemos afirmar que las estructuras de sus canciones están estrechamente relacionadas con las distribuciones estróficas o semánticas de los poemas en una relación texto-música de igualdad en la que ambos planos se convierten en un todo.

Como rasgo común a todas las obras para voz y piano tenemos que señalar la brevedad de estas composiciones que vino condicionada por el reducido tamaño de las estrofas sobre las que fueron compuestas. Desde sus canciones de juventud, Falla siempre eligió poemas que no estuvieran formados por un gran número de estrofas. Si el poema era más extenso, optó por seleccionar algunos de sus versos, como ocurrió en la canción *¡Dios, mío, qué solos se quedan los muertos!* para la que el joven Manuel de Falla escogió sólo las tres primeras estrofas de la *Rima* número 71 de Bécquer. Esta característica responde a la técnica compositiva del propio Falla relacionada con la tendencia a la concentración y la ausencia de desarrollo del material temático que aún se ve más acentuada en las obras para voz y piano.

En este apartado es fundamental destacar la intención de Falla en todas sus canciones de llevar a cabo un tratamiento prosódico esmerado. En ellas existe una unión entre acentuación textual y musical y una fidelidad absoluta al texto. Pero además, es evidente la intención que tuvo Falla de realizar una gran investigación del material textual y de buscar una prosodia novedosa tanto en español como en francés. En este sentido podemos indicar que fue llevada a cabo de las siguientes maneras:

- Mediante la adaptación de las acentuaciones binarias y ternarias de las palabras a los acentos propios de los compases. Como hemos visto, no sólo fue correcto a la hora de respetar la acentuación de las palabras, sino que desde su juventud supo aprovechar el elemento rítmico intrínseco de los versos para alcanzar un dinamismo melódico realmente interesante.

- Corolario de lo anterior, destaca el empleo de los diversos cambios de compás que dieron lugar a una unión del discurso musical con la acentuación de los versos y el tratamiento rítmico del texto.

- A través del acercamiento al lenguaje hablado. En algunas de sus obras —señalamos especialmente las *Trois Mélodies*— la búsqueda del declamado y la naturalidad del habla se convirtió casi en una obsesión. Para ello Falla utilizó recursos propios de la creación melódica de los cuales destacamos el empleo de grupos de valoración especial para minimizar los dictados del compás y adaptar mejor el discurso melódico.

Habitualmente, la bibliografía falliana ha subrayado los extensos procesos creativos a los que el músico sometió sus obras de gran formato. Si adaptamos los tiempos de composición a la extensión de las canciones para voz y piano, consideramos que en este género la lentitud fue de nuevo la tónica fundamental. Centrándonos en los dos conjuntos más importantes de obras para voz y piano –las *Trois Mélodies* y las *Siete canciones populares españolas*, de las que además tenemos constancia de la duración de su creación– comprobamos que ambas giraron en torno a los seis meses; período bastante extenso para tratarse de obras de formato tan reducido. Esto se debió a la superposición con otros proyectos de mayor envergadura, pero sobre todo fue causado por la meticulosidad con la que Manuel de Falla trabajó estas obras.

Como reflejan sus manuscritos, para su composición realizó multitud de estudios previos –tanto armónicos como textuales– y llevó a cabo un trabajo minucioso de la prosodia y de la melodía –habitualmente previo a la creación del acompañamiento pianístico–.

En los bocetos conservados encontramos varias fases de la composición comunes a todas las obras del género que nos muestran su forma de trabajar: en primer lugar hallamos los estudios y trabajos preparatorios a la composición; en segundo, la creación de la línea melódica y su posterior adaptación prosódica; en tercer lugar la elaboración del acompañamiento pianístico; y por último –tras la composición de la línea vocal y el acompañamiento– las modificaciones de los aspectos prosódicos y armónico-rítmicos del piano que Falla creyó convenientes. Este último paso dio lugar, en muchas ocasiones, a numerosas versiones al someter cada obra a multitud de cambios minúsculos, pero en algunos casos muy significativos.

Uno de los principales aspectos de la actividad compositiva de Manuel de Falla en las obras para voz y piano lo constituyen las fuentes de inspiración que nos sitúan ante un proceso de documentación de gran complejidad. Como compositor de este género, Falla se ligó a la tradición musical española desde sus primeros estudios con Pedrell, pasando por la obra eje en lo referente a la relación con la música popular en nuestro trabajo –las *Siete canciones populares españolas*– y se acercó a la tradición musical culta de nuestro país en sus últimas obras. Pero tenemos que aclarar que las fuentes musicales utilizadas por Manuel de

Falla en las composiciones de este género no fueron únicamente españolas y populares: sus primeras canciones recibieron la impronta del Romanticismo europeo; las obras y recopilaciones musicales de los diversos músicos franceses sirvieron a Falla de inspiración en las *Trois Mélodies*; y empleó el pasado como fuente de inspiración en el *Soneto a Córdoba* al igual que en el resto de obras de la misma época como *El retablo de maese Pedro* o el *Concerto*.

Así, es importante subrayar que las músicas preexistentes que tuvieron un papel esencial en la obra para voz y piano de Falla fueron de diversa índole. Podemos indicar que las principales fueron los cancioneros que manejó para la composición de las *Siete canciones*, pero además existieron otros ejemplos como el libro de Judith Gautier *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900* que Falla utilizó para el estudio de las músicas orientales y del que posteriormente extrajo algunos elementos compositivos para la composición de «Chinoiserie».

Junto a estas fuentes musicales, en nuestro trabajo hemos podido comprobar la gran cantidad de literatura musical que Falla estudió de manera intensa para la composición de sus canciones y que le permitió descubrir nuevos horizontes musicales y evolucionar en sus preceptos creativos. En este sentido tenemos que mencionar los paradigmas compositivos que encontró en los numerosos tratados teóricos y en la multitud de obras para piano y voz y piano solo que analizó o interpretó. Destacamos por ejemplo las obras de Debussy que para Falla no fueron fuentes de influencia directa sino referentes en cuanto a lenguaje y aspectos técnicos incorporados a sus recursos compositivos tras su estudio e interpretación.

Dentro del tratamiento de las fuentes de inspiración tenemos que hacer una mención especial a las enseñanzas de Felipe Pedrell. Entre otras aportaciones, permitieron a Falla profundizar en el conocimiento de la riqueza del folclore y de la historia musical españoles, pero sobre todo afectaron de manera directa al tratamiento de los materiales preexistentes. Por ejemplo, hemos remarcado que el *modus operandi* de Falla fue el mismo que Pedrell explicó en sus escritos y que consistía en deducir el acompañamiento armónico a partir de las principales notas de la melodía, emplear diferentes recursos en las armonizaciones como los acordes de más de tres sonidos e incluso aplicar distintos procedimientos melódicos para la reelaboración del material popular.

La armonía, y ligado a ella el tratamiento del acompañamiento pianístico en las obras para voz y piano de Manuel de Falla, es uno de sus elementos más interesantes de este repertorio. Algunos de los principales rasgos armónicos de estas obras fueron comunes a casi todas ellas. Señalamos por ejemplo el empleo de largas notas pedales, el uso del contrapunto en los acompañamientos, el tratamiento semántico del piano, el empleo del modo andaluz o la especial significación de la evolución que fue sufriendo la simbiosis entre modalidad y tonalidad. Sin adentrarnos en cuestiones específicas de cada canción, en estas conclusiones es fundamental destacar la adaptabilidad de los recursos armónicos en cada obra, de entre los que destaca el empleo de la tonalidad y de la modalidad ya de un modo hábil en sus primeras composiciones o la inclusión de escalas y recursos armónicos exóticos y novedosos en las *Trois Mélodies*.

Tampoco podemos obviar el influjo de la música francesa. Su presencia hemos constatado que fue uno de los elementos más importantes, y a la vez menos estudiados, que modeló algunas de las para voz y piano de Manuel de Falla. No nos referimos únicamente a las *mélodies* propiamente francesas sino también a la multitud de recursos que renovaron el lenguaje falliano y que de manera directa fueron puestos en práctica en las obras para voz y piano como los tratamientos armónicos que incorporaron escalas exóticas, las escalas de tonos enteros o las armonías paralelas.

Ligado a la armonía tenemos que tratar al acompañamiento pianístico de las obras para voz y piano. En la totalidad de este corpus existen varios rasgos generales que podríamos considerar comunes, aunque reflejados en mayor medida en los conjuntos de piezas que fueron sometidos a mayor elaboración. Entre ellos destacamos:

- La importancia de los esquemas rítmicos y la traslación al piano de fórmulas de acompañamiento guitarrísticas. El empleo de ritmos populares hizo que Falla habitualmente recurriera a motivos o estructuras melódico-rítmicas como la del *El pan de ronda que sabe a verdad* que siguió el mismo modelo que Falla ya empleó en la «Séguidille», la tercera pieza de las *Trois Mélodies* o la típica introducción de «El paño moruno» que emula al punteado guitarrístico de la propia canción popular.

- El tratamiento tímbrico del piano: aunque fue fundamentalmente un recurso explorado en las *Siete canciones populares españolas* con la imitación de instrumentos como la guitarra o el empleo del arpa en el *Soneto a Córdoba*, Falla siempre tuvo una intención

compositiva en esta dirección. Así lo podemos comprobar por ejemplo en la imitación de sonoridades orientales o en la creación de atmósferas en las *Trois Mélodies*.

Dentro de los aspectos musicales de las obras para voz y piano de Falla, tenemos que hacer una mención especial a su vocalidad. Aunque resulta difícil realizar una síntesis de ésta que defina el conjunto de las obras, tenemos que afirmar que generalmente vino condicionada por el estilo mismo de cada pieza y por los textos utilizados para ellas. Sus ámbitos melódicos e incluso sus dificultades técnicas fueron tratados por Falla en función del estilo mismo de cada obra y son completamente distintos en las *Siete canciones* por su cercanía a la música popular o en el *Soneto a Córdoba*, obra claramente lírica de concierto.

Tras las obras de juventud, tenemos que incidir en el menor uso de patrones rítmicos repetitivos en la melodía en pos de la búsqueda del acercamiento al discurso hablado o la flexibilidad más propia del declamado. Falla buscó la libertad rítmica de la melodía conectada en todo momento con el texto.

La recepción de las obras

Uno de los aspectos que mejor muestra la trascendencia del conjunto de obras para voz y piano de Manuel de Falla fue su interpretación. Para establecer las conclusiones relativas a este aspecto, aclaramos que únicamente vamos a valorar el campo interpretativo que existió durante la vida de Falla centrado fundamentalmente en la actividad del propio compositor.

En una primera aproximación a este corpus de obras podríamos afirmar como rasgo primero del conjunto, la difusión tan desigual que durante la vida de Falla existió entre unas y otras. Al adentrarnos en su estudio, tenemos que matizar que el responsable de que algunas de las obras para voz y piano no se mostraran públicamente fue el propio Manuel de Falla. Por una parte, encontramos canciones que fueron descubiertas tras la muerte del compositor conservadas entre sus manuscritos y documentos personales, como es el caso de tres obras de juventud y de *El pan de Ronda que sabe a verdad*. Por otra, la mayoría del repertorio de este género fue profusamente interpretado en su época y así ha sido hasta nuestros días.

Relacionado con la difusión de las obras tuvieron una trascendencia especial las interpretaciones llevadas a cabo por el propio Manuel de Falla. A lo largo de nuestro estudio hemos podido constatar que gran parte del destino de las obras para voz y piano

hasta la muerte de Manuel de Falla dependió del propio músico. Él fue el responsable de la mínima difusión que tuvieron en España las *Trois Mélodies* puesto que eligió no interpretarlas prácticamente en ningún recital tras su regreso de Francia en 1914. Del mismo modo, mantuvo sin publicar y únicamente guardó entre sus partituras tres de las obras que había escrito durante su juventud e igualmente procedió con las dos canciones sobre textos de María Lejárraga. En el lado opuesto de la balanza encontramos las *Siete canciones populares españolas*. Durante la vida de Falla y tras su muerte han sido las obras para voz y piano más interpretadas. Como hemos indicado, ese camino lo inició el propio compositor que las tocó prácticamente cada vez que ejerció como acompañante al piano y esas primeras interpretaciones sin duda abrieron el camino a su posterior difusión. Hemos podido comprobar también que las propias interpretaciones de Manuel de Falla, las numerosas ocasiones en que las acompañó y sus registros sonoros, han marcado la tradición interpretativa posterior de las obras.

Una página singular dentro de la interpretación y difusión de las obras para voz y piano de Manuel de Falla merece la canción *Tus ojos negros*. A pesar de que el compositor no pretendió para ella una difusión extensa y podríamos indicar que estuvo ajena a ella, su popularidad fue muy grande sobre todo en el extranjero.

Como hemos comprobado, dentro del aspecto interpretativo tuvo una trascendencia esencial la actividad de Falla como pianista acompañante. A este hecho se sumó su relación durante toda su vida con las cantantes e intérpretes vocales. Sirva como dato ilustrativo que entre la correspondencia del compositor se encuentran epístolas con 71 cantantes líricas de las cuales la mayoría, tanto españolas como francesas fundamentalmente, tuvieron una amplia proyección internacional. Estas artistas contribuyeron sin duda a la difusión de este repertorio; en este sentido recordemos por ejemplo el registro sonoro de las *Siete canciones* junto a María Barrientos cuyas grabaciones anteriores a las canciones de Falla ya habían gozado de éxito mundial.

En definitiva, la actividad de Falla como acompañante, su estrecha relación con multitud de cantantes y su afición literaria nos pueden llevar a concluir que fueron los ingredientes necesarios para entender la predilección especial que tuvo por este género.

Finalmente, indicamos que las obras para voz y piano de Manuel de Falla contribuyeron a la renovación de la canción lírica española del siglo XX. Este conjunto de canciones recogen las tradiciones literarias de estos años de renovación del género, asimilaron la influencia europea —principalmente francesa— y ahondaron en el nuevo tratamiento de las fuentes populares o cultas y del sentimiento nacionalista. Todo ello,

unido al genio creador y a la meticulosidad compositiva de Falla, hace que este conjunto de obras para voz e instrumento acompañante sea uno de los más importantes del siglo XX.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1. *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», ms. XXXVIII A1-3r (detalle reproducido en el capítulo II). AMF.

Documento 2a. *Trois mélodies*, ms. XXXVIII A3-6-r. Contiene apuntes autógr. de escalas de Java y China. AMF.

Documento 2b. *Trois mélodies*, ms. XXXVIII A3-6-v. Contiene apuntes autógr. de cadencias de Java y China. AMF.

Documento 3a. Portada del libro de Judith Gautier, *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, AMF, R. 1455.

Documento 3b. Judith Gautier, *Les Musiques bizarres*, p. 23 del fascículo de «La musique chinoise» del que hemos reproducido detalle en el texto. AMF.

Documento 4. *Trois Mélodies*, ms. XXXVIII A3-4v (detalle reproducido en el capítulo II).

Documento 5. *Trois Mélodies*, ms. XXXVIII A3-3v (detalle reproducido en el capítulo II).

Documento 6. *Siete canciones populares españolas*, ms. XL A2, p. 6. Modificación de la altura de «El paño moruno». AMF.

Documento 7a. *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», ms. XL A2, p. 1. AMF.

Documento 7b. *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», ms. XL A2, p. 7. AMF.

Documento 7c. *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», ms. XL A2, p. 11. AMF.

Documento 7d. *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», ms. XL A3, p. 1. AMF.

Documento 8. *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana» con texto diferente al definitivo, ms. XL A2, p. 8. AMF.

Documento 9a. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. *Las flores*, p. 6. AMF, R. 3262.

Documento 9b. Serafín y Joaquín. Álvarez Quintero *Las flores*, p. 79. AMF, R. 3262.

Documento 10a. *El pan de Ronda que sabe a verdad*, ms. XLVII A1. AMF.

Documento 10b. *El pan de Ronda que sabe a verdad*, ms. LVII A2. AMF.

Documento 11a. *Soneto a Córdoba*, ms. LXXII A10, pp. 1 y 2. AMF.

Documento 11b. *Soneto a Córdoba*, ms. LXXII A1, p. 2. AMF.

Documento 11c. *Soneto a Córdoba*, ms. LXXII A2, p. 1. AMF.

Documento 1

Trois Mélodies, «Chinoiserie», ms. XXXVIII A1-3r (detalle reproducido en el capítulo II). AMF.

- II. Chinoiserie

Moderato. (Lento e incerto)

Ce n'est pas vous, non, ma-dame, que j'aime, Ni vous non plus, je li-

ch-ke, ni vous O-phé-li-a, ni Dia-trix, ni mé-me

Lau-re la blan-d, a-vec ses grands yeux durs. (presque monotone) Elle me

j'aime à pré-sent, est en Chi-ne Et le di-

Allegretto

ment a-vec ses vaux pa-rents, dans une tour de por-ce-lai-ne fi-ne, au fleu-re

Documento 2a

Trois Mélodies, ms. XXXVIII A3-6-r. Contiene apuntes autógr. de escalas de Java y China. AMF.

(Jav)

Modo - 1 - - 2 - - 3 -

Chine

su (9^{es} et 10^{es})

35216

25

legg. gibbera à cor. comper

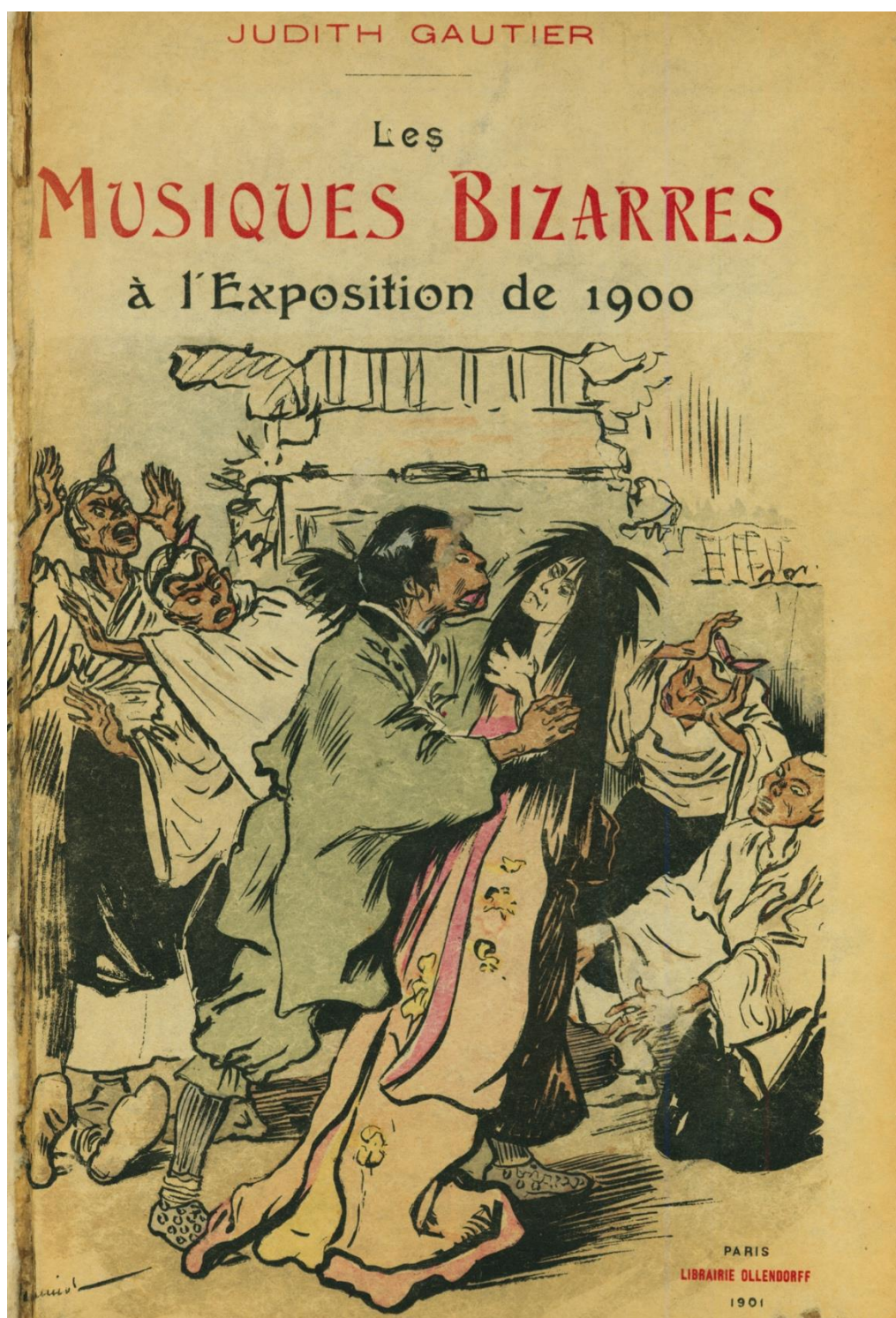
Entradas como e

Trois Mélodies, ms. XXXVIII A3-6v. Contiene apuntes autógr. de cadencias de Java y China. AMF.

439

Documento 3a

Portada del libro de Judith Gautier, *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, AMF, R. 1455.



Documento 3b

Judith Gautier, *Les Musiques bizarres*, p. 23 del fascículo de «La musique chinoise» del que hemos reproducido detalle en el texto.

MUSIQUE CHINOISE 23

poco rall.
p
più f
f *dim.* *p*

IMPRIMERIE DE SAINT-DENIS. — H. BOUILLANT, 20, RUE DE PARIS — 13262

Documento 4

Trois Mélodies, ms. XXXVIII A3-4v (detalle reproducido en el capítulo II).

Handwritten musical score for "Trois Mélodies" on manuscript page XXXVIII A3-4v. The page features three systems of staves with handwritten notation, including notes, rests, and various musical symbols. The text is in French and includes lyrics such as "ver el medio de quier una llamada al tan corto", "cuel", "debut", "mi ran non plus", and "ran Ophé- li - a, ni Oca - trix, ni mi nu lan le And". The manuscript is heavily annotated with handwritten notes and markings, including "Sistema 2", "Coco 1", "ver el medio de quier una llamada al tan corto", "cuel", "debut", "mi ran non plus", and "ran Ophé- li - a, ni Oca - trix, ni mi nu lan le And". The page is numbered 442 at the bottom.

Documento 5

Trois Mélodies, ms. XXXVIII A3-3v (detalle reproducido en el capítulo II).

Salut

Columbo

de blanc co - rino

de ri -

de prity

de l'au - de

Salut

Columbo

de blanc co - rino

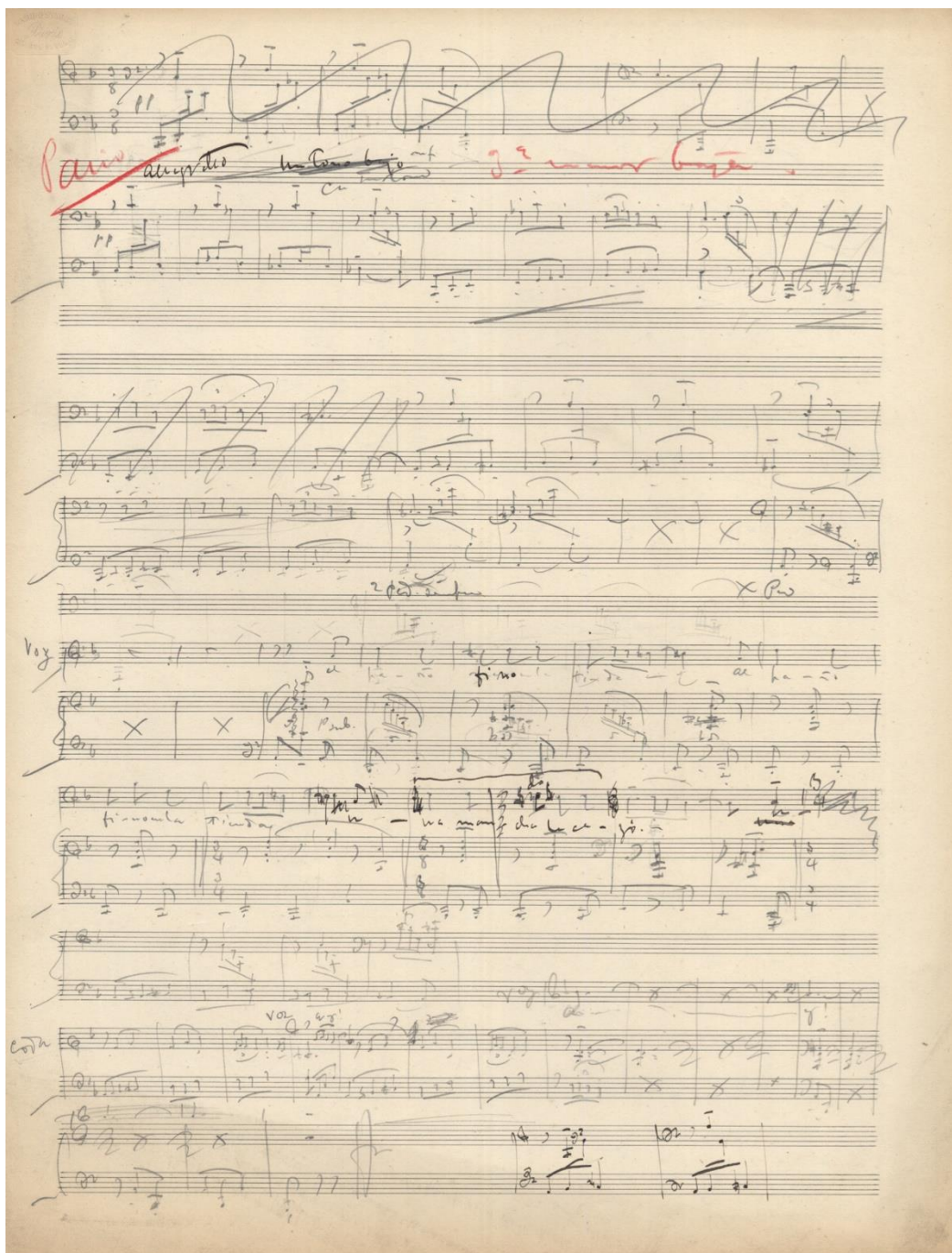
de ri -

de prity

de l'au - de

Documento 6

Siete canciones populares españolas, ms. XL A2, p. 6r. Modificación de la altura de «El paño moruno». AMF.



Siete canciones populares españolas, «Seguidilla murciana», ms. XL A2, p. 1. AMF.

(68) Murcianas

Vocalistas co — — — hlen

Vino

Celebrato mosso (cres.)

Misterioso

Pilob

72

12/3/4

Documento 7b

Siete canciones populares españolas, «Seguidilla murciana», ms. XL A2, p. 7. AMF.

Murcia -
r -

moderato - ff

cresc.

molto

Pia

f

p

cresc.

f. Piu

cresc.

lento

a. tempo

acompañando

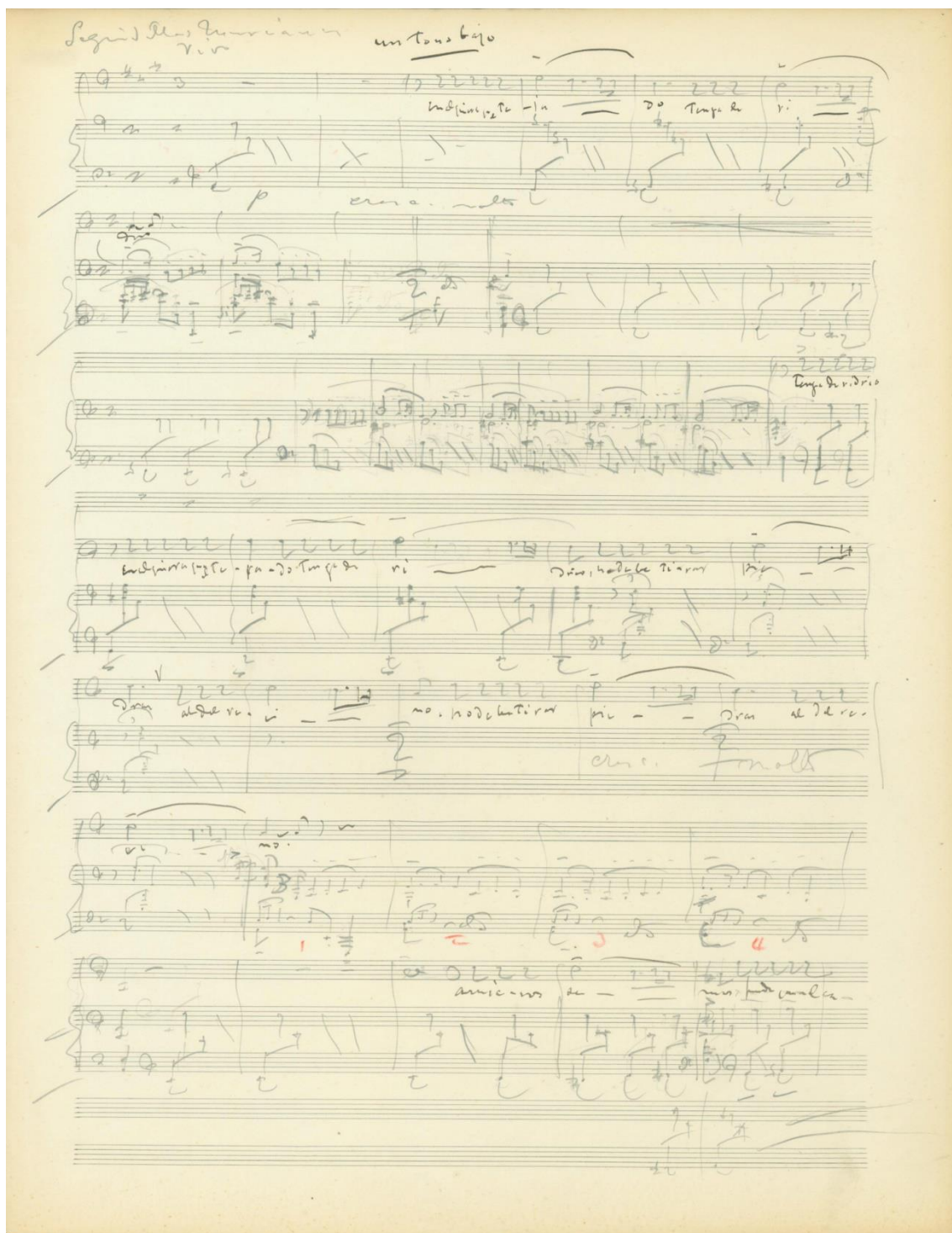
Volle finiten

Vale rega me

me talem

Documento 7c

Siete canciones populares españolas, «Seguidilla murciana», ms. XL A2, p. 11. AMF.



Documento 7d

Siete canciones populares españolas, «Seguidilla murciana», ms. XL A3, p. 1. AMF.

(1). Seguidilla murciana

Vivo. *con anima*

Castiella por te - ja - do tan go de

pp *more. molto*

vi *vivo*

Tan go de vi de ro. Cas ti e lla por te - ja - do tan go de vi - do. No lle tian

pp *pp* *pp* *pp*

Documento 8

Siete canciones populares españolas, «Seguidilla murciana» con texto diferente al definitivo, manuscrito XL A2, p. 8. AMF.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title 'Murciana' is written at the top left. The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'Piano' and 'f'. There are also handwritten annotations in Spanish, including 'moderato', 'cresc.', 'f. Puntito', and 'cresc.'. The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's manuscript.

Documento 9a

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. *Las flores*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2ª edición, 1906, p. 6. AMF, R. 3262.

Nana.

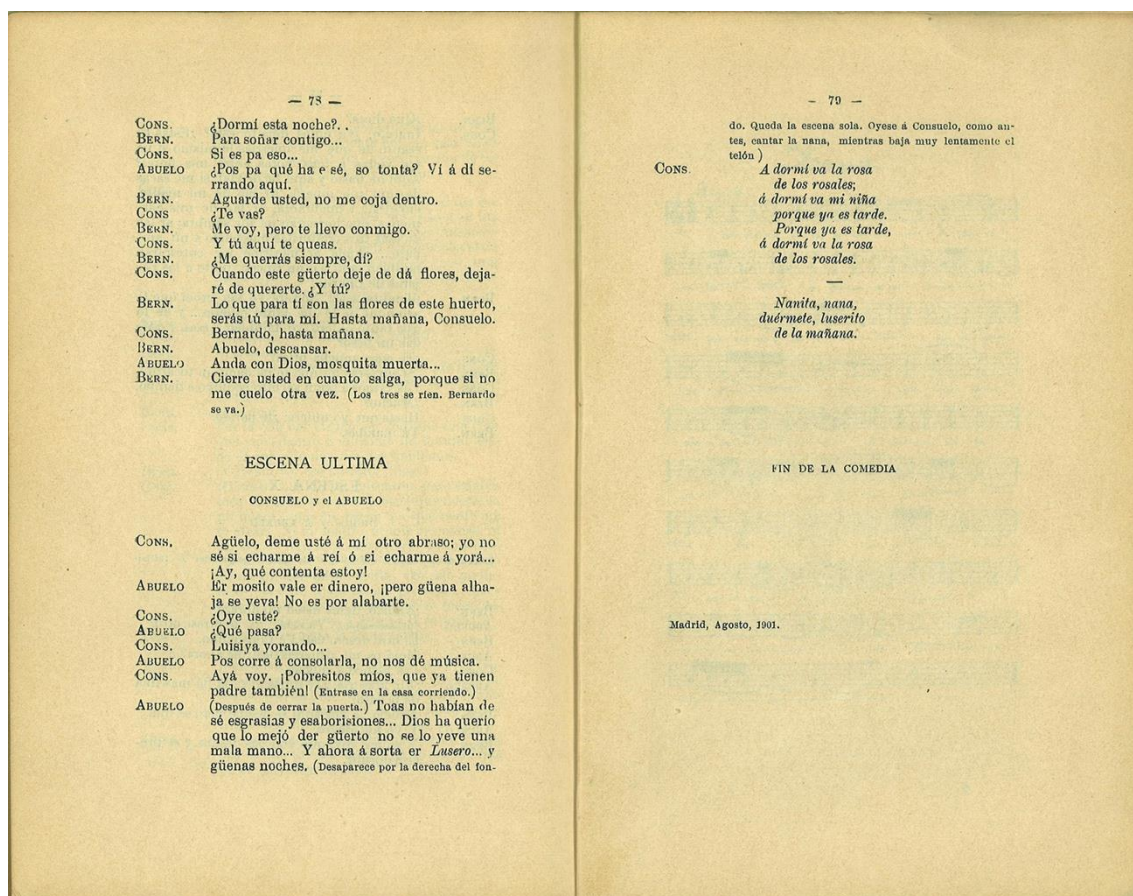
Lento.

A dor-mi va la co-sa de los ro-
so-a-les a dor-mi va mi ni-ña
por que ya es tar-de por que ya es
tar-de a dor-mi va la
co-sa de los ro-so-a-les
Na-mi-ta na-na
na-mi-ta na-na duérmete li-ce-
zi-to de la ma-
ñá na

6

Documento 9b

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. *Las flores*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2ª edición, 1906, p. 79. AMF, R. 3262.



Documento 10a

El pan de Ronda que sabe a verdad, ms. XLVII A1. AMF.

El pan de Ronda que sabe a verdad

Amplio

Allegretto mosso

Piano *quasi p* *ritato* *pp* *mf*

to. do en el mundo fue. se men. ti. ra ¡no que. de. ate pan! No re. no, to.

This is a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "El pan de Ronda que sabe a verdad" is written in a cursive hand. Below the title, there are several staves of music. The first staff is a vocal line with a few notes and rests. The second staff is a piano accompaniment starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes dynamic markings like "Piano", "quasi p", "ritato", "pp", and "mf". The third staff continues the piano accompaniment. The fourth staff contains the lyrics "to. do en el mundo fue. se men. ti. ra ¡no que. de. ate pan! No re. no, to." written in a cursive hand. The fifth staff continues the piano accompaniment. The music is written in a cursive hand, typical of 18th or 19th-century manuscripts.

Documento 10b

El pan de Ronda que sabe a verdad, ms. LVII A2. AMF.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in dark ink and consists of approximately 15 staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. There are several large 'X' marks and circled numbers (1, 2, 3, 4) throughout the manuscript, possibly indicating corrections or specific measures. The handwriting is somewhat cursive and characteristic of the 18th or 19th century. At the bottom left, the words 'Adriana' and 'fin' are written. At the bottom center, the number '24' is visible. A small stamp in the top left corner reads 'BIBLIOTECA NACIONAL MADRID'.

Documento 11a

Soneto a Córdoba, ms. LXXII A10, pp. 1 y 2. AMF.

Lento. $\text{♩} = 50$.

ff O lot-ty ram-parts, O top-less tow'ns, high-flaunt-ing With
 fame, ma-jes-ty, might, thus brave-ly crown - ed! Thou great
 flood-tide, rare Bae-tic stream re-noun-ed whose sands are
 [An-da-lu-cian]
 no-ble though their gold be want-ing! Ye fer-tile plains, too, ye
 moun-tains far up-raised, That morn de-lights to gild and heav'n to
 fa-vour! Thou fair, glo-ni-ous land, mine own for-e-ver,

mf
 Might-y no less with pen than sword, be prais-ed! yet if
 once in yon fad-ed o-rient pal-ace where twin brooks lave thy
 feet and fill thy foun-tains, That grand mem-ory of Rome no more were
 near-est; Let not mine ab-sent eyes de-serve the sol-ace of thy
 ram-parts, thy tow-ers or thy mount-ains, Thy plains and streams; my
 coun-try! His-pa-nia fair - est - - - - - !

Soneto a Córdoba, ms. LXXII A1, p. 2. AMF.

455

Documento 11c

Soneto a Córdoba, ms. LXXII A2, p. 1. AMF.

A la Señora Eugenia de Errázuriz

Soneto a Córdoba

English version by *J. B. Trend* *de* **Luis de Góngora** (1561-1627) Música de **Kenneth de Falla**

Lento assai (con lirica esaltazione)
vibrante, marcato e sostenuto

Canto

oh excel-so mu-ro, oh to-rres co-ro-na-das de ho-nor, de ma-ges-
Oh walls of jas-per, oh towers of gold, high flau-ting, with fame, ma-jes-ty,

Arpa

(*) *Sol#* *Mib-Sib* *Lab-Fa#* *Mib* *Sib-Lab*

(vibrante sempre)

ad-ri-ga-uar-di - - - a! Oh gran Ri - - - o, gran Rey de An-da-lu-
might, full brave-ly crown - - - ed! Oh great flood - - - tide, great king of streams re-

Sol#-Fa# *Sol#* *Sol#*

ci - - - a, De a-re-nas no - - - oles, ya que no do-radas!
-rown - - - ed, Whose sands are no - - - ble, though their gold be want-ing!

Sol# *Fa#*

(*) *Escauzione:* *(sempre simile)*

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES

1.1. Correspondencia

1.1.1. *Artistas plásticos, escritores y músicos*

ALBÉNIZ, Isaac ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6683.

ALVAR, Louise ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6696.

ÁVAREZ QUINTERO, Joaquín y Serafín ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6699.

BABAIAN, Marguerite ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6736.

BARRIENTOS, María ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6748.

BARTHORI, Jane ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6753.

BROOKS, Romaine ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6801.

CASTRO, Cristóbal ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6834.

DEBUSSY, Claude ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6898.

FERNÁNDEZ SHAW, Carlos ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6973.

GRESLÉ, Madeleine ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7082.

GRENVILLE, Úrsula ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7083.

HALFFTER, Ernesto ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpetas de correspondencia nº 7098, 7099.

JEAN-AUBRY, George ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpetas de correspondencia nº 7131, 7132 y 7133.

KOCHANSKI, Paul ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7152.

LEYMO, Madeleine ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 14909.

LLOBET, Miguel ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7223.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio y María ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpetas de correspondencia nº 7251, 7252.

MIRECKI, Víctor ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7287.

NIN, Joaquín ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpetas de correspondencia nº 7333, 7334.

ROLAND-MANUEL ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpetas de correspondencia nº 7520, 7521.

MILLIET, Paul ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7285.

PEDRELL, Felipe ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7389.

PRUNIÈRES, Henri ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7453.

SALAZAR, Adolfo ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7571.

SILVERA, Dolores ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7625.

TREND, John Brande ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpetas de correspondencia nº 7696, 7697, 7698 y 7696 y Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada (Sign.:BHR/Caja 2-064 [1]).

TURINA, Joaquín ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7703. Archivo Turina de la Fundación Juan March.

ZULOAGA, Ignacio ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7798.

1.1.2. Editoriales y casa de grabación

CASA FUENTES Y ASENJO ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7000.

COLUMBIA PHONOS ET DISQUES ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6852.

MAX ESCHIG ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpetas de correspondencia nº 9142, 9143.

LEROLLE, Rouart ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 9161.

1.1.3. Personajes varios

ALBÉNIZ, Laura ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6682.

ALMAGRO, Melquíades ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7049.

ALTAVILLA, Marquesa de ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 14025.

MAURICE BARRÉS ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 13625.

DE GORTÁZAR, Juan Carlos ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7071.

ERRÁZURIZ, Eugenia ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 6945.

GARCÍA MORALES, Pedro ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7019.

HERNÁNDEZ SUÁREZ, José M. ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7107.

FALLA, José María ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia nº 7808.

FALLA, Manuel de ⇔ LLONGUERAS, Juan. AMF, carpeta de correspondencia nº 7224.

FALLA, Manuel de ⇔ FALLA, M^a del Carmen de. AMF, carpeta de correspondencia n° 7814.

GISBERT, Juan ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia n° 7049.

LEDESMA, José Francisco ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia n° 7182.

LIBRERÍA PRIETO ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia n° 7445.

MATOS, Leopoldo ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpetas de correspondencia n° 7263, 7265.

MEANA, Francisco ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia n° 9150.

PÉREZ, Darío ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia n° 7397.

VIAU S.R.L. libreros-editores (Buenos Aires) ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia n° 7742.

VINIEGRA, Salvador ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia n° 7755.

YTURRALDE, Cecilia ⇔ FALLA, Manuel de. AMF, carpeta de correspondencia n° 6978.

1.2. Manuscritos musicales y ediciones originales

Ms. XVI. *Preludios*

Ms. XIX. *Rima*

Ms. XX. *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*

Ms. XXXIV. *Cantares de Nochebuena*

Ms. XXXVIII. *Trois mélodies*

Ms. XL. *Siete canciones populares españolas*

Ms. XLI. *Copla de Soleá*

Ms. XLII. *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*

Ms. XLVII. *El pan de Ronda que sabe a verdad*

Ms. LXXII. *Soneto a Córdoba*

1.3. Documentos y borradores autógrafos

Anexo de *Trois mélodies*. AMF, carpeta n° 8999.

1.4. Libros pertenecientes a la biblioteca de Manuel de Falla

1.4.1. Libros sobre música y músicos

DEBUSSY, Claude.

— *Beau soir* para canto y piano sobre un poema de Paul Bourget. Paris, Fromont, [s.a.]. AMF, R. 1140.

— *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*. Paris, Durand, 1904. Sello de Casa Dotesio (Madrid). AMF, R. 312.

— *Estampes*. Paris, Durand, 1903 cop. AMF, R. 293.

— *Fêtes galantes*. Paris, E. Fromont, [s.a.]. AMF, R. 318.

- *Mandoline* para canto y piano sobre poesía de Paul Verlaine (tono original). Paris, Durand, 1905. AMF, R. 294.
- *Trois chansons de Bilitis* para canto y piano sobre poemas de Pierre Louÿs. Paris, E. Fromont, [s.a.]. Contiene *La flûte de Pan*, *La chevelure*, *Le tombeau des Náyades*. AMF, R. 313.
- *Trois chansons de Charles d'Orléans*. Paris, Durand, 1910. AMF, R. 298.
- DELAGE, Maurice. *Quatre poèmes hindous*. Paris, Durand, 1914, cop. AMF, R. 325.
- GAUTIER, Judith. *Les musiques bizarres à l'exposition de 1900*. Paris, Librairie Ollendorf, 1901. AMF, R. 1455.
- GUERVÓS, José María. *Rimas de Bécquer musicadas para voz y piano*. Madrid, Unión Musical Española, [s.a.]. Dedicatoria autógrafa del autor a Manuel de Falla. AMF, R. 161.
- HURTADO, José. *100 cantos populares asturianos*. Madrid, Antonio Romero, 1890. AMF, R. 985.
- INZENG, José. *Ecos de España*. Tomo I. Barcelona, Andrés Vidal y Roger, [s.a.]. AMF, R. 1007.
- *Cantos y bailes populares de España. Murcia*. Madrid, Antonio Romero, 1888. AMF, R. 988.
- JEAN-AUBRY, Georges. *La musique française d'aujourd'hui*. Paris, Perrin, 1916. AMF, R. 1453.
- MAETERLINCK, Maurice. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles, Paul Lacomblez, 1904. AMF, R. 1329.
- PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional*. Barcelona, Henrich, 1891. AMF, R. 1491.
- PUCCINI, Giacomo. *La Bohème*. Reducción para piano de Carlo Carignai. Milano, Ricordi, 1896. AMF, R. 1123.
- PUCCINI, Giacomo. *Manon Lescaut*. Reducción de Carlo Carignani. Milano, Ricordi, 1893. Ex-libris ms. de Manuel de Falla. Lleva Sello de la Casa Manuel Quirell (Cádiz) y anot. autógr. de Manuel de Falla. AMF, R. 1124.
- SAINT-SAËNS, Camile (transcripción de). *La jota aragonesa*. Paris, Durand, [s.a.]. AMF, R. 1010.
- STRAVINSKY, Igor. *Trois poésies de la lyrique*. Berlin, Russischer Musikverlag, 1913. AMF, R. 776.
- VERDI, Giuseppe. *Falstaff*. Reducción para piano de Carlo Carignai. Milano, Ricordi, 1893. AMF, R. 1095.
- VERDI, Giuseppe. *La Traviata*. Milano, Ricordi, [s.a.]. AMF, R. 922.
- Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*. Recogidas y armonizadas para canto y piano por Louis Albert Bourgault-Ducoudray. Paris, Henry Lemoine, 3ª ed., 1897. AMF, R. 1001.

1.4.2. Obras literarias y libros sobre otras materias

- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. *Las flores*. Madrid, E. Velasco Impresor, 2ª ed., 1906. AMF, R. 3262.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, Fernando Fé. 6ª edición aumentada, 1907, tomo III. AMF, R. 3036.
- [Obras]. S.l., s.n., s.a. AMF, R. 3034
- *Obras escogidas. Tomo I*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, [s.a.]. AMF, R. 3035.
- *Historia de los templos de España: Toledo*. [S.l.], Arte Hispánico, 1933. AMF, R. 3039.
- *Obras completas*. Buenos Aires, Joaquín Gil, 1942. AMF, R. 3041.

- *Páginas desconocidas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, Renacimiento, [s.a.]. AMF, R. 3791.
- CRUZ, Ramón de la. *Sainetes*. Barcelona, E. Domenech, 1882. AMF, R. 3813.
- DIEGO, Gerardo. *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Madrid, Revista de Occidente, 1927. AMF, R. 3020.
- GAUTIER, Théophile. *Poésies complètes. Tome second*. Paris, Eugène Fasquelle, 1904. AMF, R. 2628.
- *Loin de Paris*. Paris, Michel Lévy, 1865. AMF, R. 3866.
- *Le roman de la momie*. Paris, Nelson, [s.a.]. AMF, R. 3404.
- *Jettatura*. Paris, Flammarion, [s.a.]. AMF, R. 2626.
- *Un trio de romans*. Paris, Nelson, [s.a.]. AMF, R. 2627.
- *Emaux et Camées*. Paris, ed. définitive, 1919. AMF, R. 2630.
- *La novela de la momia*. Madrid, Calleja, [s.a.]. AMF, R. 2631.
- *Viaje por España. Tomo I*. Madrid, Espasa-Calpe, 1943. AMF, R. 2385.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de: *Obras poéticas. Homenaje en su tercer centenario*. Valencia, Prometeo, 1927. AMF, R. 3017.
- *Las mejores poesías de Góngora*. Madrid, Saenz de Jubera, 1918. AMF, R. 3428.
- *XX Sonnets*, Paris, Cahiers d'Art, 1928. AMF, R. 2896.
- *Las soledades*, Madrid, Cruz y Raya, 1936. AMF, R. 3019.
- LUCAS, Louis. *L'acoustique nouvelle, ou Essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'acoustique, de la musique et de la composition musical*. Paris, Éditée par l'auteur, 1854. AMF, R. 8506.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Pedro. *Diccionario francés-español y español-francés*. Paris, Carlos Hingray, [s.a.]. AMF, R. 1821.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio. *Granada (Guía emocional)*. Paris, Garnier, [1911]. AMF, R. 2131.
- RUEDA, Salvador. *Granada y Sevilla, Bajo-Relieves*. Madrid, Fuentes y Capdeville, nº II, 1890. AMF, R. 3075.
- SECO DE LUCENA, Luis. *Cartilla de la Alhambra*. Granada, Publicaciones de Vulgarización histórica, 1923. AMF, R. 2007.
- TRUEBA, Antonio de. *Leyendas genealógicas de España*. Barcelona, Daniel Cortezo, col. «Novelistas españoles contemporáneos», 1887. AMF, R. 3104.
- *Cuentos ilustrados*. Selección de las obras de Antonio de Trueba y dibujos de Enrique Castillo. Madrid, [s.n], 1927. AMF, R. 3103.
- *Cuentos populares*. Trozos selectos con breve estudio biográfico y notas explicativas de J. M. B. Mareca. Toulouse, Édouard Privat, col. «Clásicos españoles», 1895. AMF, R. 3105.
- *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas*. Madrid, Centro General de Administración, 1864. AMF, R. 3067.
- *El Cid Campeador*. Novela histórica original. Madrid, José María Marés, 1851. AMF, R. 2899.
- *Arte de hacer versos, al alcance de todo el que sepa leer*. Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos editores, 1881. AMF, R. 1943.

1.5. Programas de mano

6-V-1900. AMF, FN 1900-001.
22-IX-1901. AMF, FN 1901-001.
1885-1918. AMF, NFN 6255 y 6256.
15-VII-1899. AMF, FN 6408/6.
11-IV-1907. AMF, FN 1907-004.
26-I-1908. AMF, FN 1908-001.
23-V-1908. AMF, NFE 1908-009.
8-XI-1908. AMF, NFE, 1908-013.
22-XI-1908. AMF, NFE, 1908-014.
6-XII-1908. AMF, NFE, 1908-016.
23-XII-1908. AMF, NFE, 1908-022.
24-I-1909. AMF, NFE, 1909-001.
12-XII-1909. AMF, NFE, 1909-010.
9-V-1919. AMF, FN 1919-004.
13-XII-1916. AMF, FN 1916-019.
21-IV-1920. AMF, FN 1920-004.
9-V-1919. AMF, FN 1919-004.
19-IV-1920. AMF, FN 1920-003.

1.6. Prensa

- *Diario de Cádiz*. 15-VII-1899. AMF, P-6408/9.
- MARTÍN CABALLERO, F. «Los grandes éxitos teatrales. Manuel de Falla. La vida breve». *Noticiero sevillano*. Sevilla, noviembre de 1914. AMF, P-6408/117.
- *Diario de Cádiz*. 29-III-1899. AMF, FN 6408/2.
- *Diario de Cádiz*. 21-IV-1899. AMF, FN 6408/3.
- *Diario de Cádiz*. 26-IX-1899. AMF, FN 6408/16.
- TURINA, Joaquín. «París». *Revista Musical*. Bilbao, mayo 1910, año II, nº 5, p. 122.
- *Le Monde Artiste Illustré*. Paris, 7-V-1910.
- *Le Monde Musical*. París, 15-V-1910.
- *La correspondencia de España*, 30-XII-1912.
- *La voz de Guipúzcoa*, 22-IX-1917.
- «Gaceta musical. Las conferencias del Instituto Francés. Final». *El Sol*. Madrid, 21-IV-1920, p. 3.
- CASTRO, Cristóbal de. «Una canción de Falla. (La tarjeta de Pedrell)». *ABC*. Madrid, 11-XI-1945, p. 15.
- *La Ilustración española y americana*. 8-XI-1899, N° XLI, pp. 267-270.
- *El país*. 9-II-1903. Año XVII, p. 1.
- *ABC*. Madrid, 11-XI-1945, p. 15.
- *ABC*, edición de Andalucía. 29-III-1930, p. 30.
- Sevilla el 16-X-1908. AMF, FN- 1908-02.
- BORRÁS, Tomás. «Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla». *Por esos mundos*, XVI, marzo de 1915.
- DEL PINO, Rafael. «“Ateneístas” en Madrid. Música y pensamiento de Falla en el Ateneo». *La opinión de Granada*, 13-III-2005, p. 38.
- NOMMICK, Yvan. «El pianista Ricardo Viñes. Un paladín de la música de su tiempo». *La Opinión de Granada*. 5-III-2006.

2. BIBLIOGRAFÍA

2.1. Bibliografía general

2.1.1. Dictionarios

- Diccionario Akal / Grove de la Música*. Ed. A cargo de Stanley Sadie y Alison Latham. Traducción de Joaquín Chamorro, Andrea Giradles Hayes, [etc.]. Madrid, Akal, col. «Akal / Dictionarios» nº 25, 2000.
- Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. 10 volúmenes. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002.
- Diccionario Harvard de música*. Ed. a cargo de Don Michel Randel. Versión española de Luis Carlos Gago. Madrid, Alianza, colección «Alianza Dictionarios», 1997.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. A cargo de Stanley Sadie. 25 volúmenes. London, Macmillan, 2001.
- The Grove Book of Opera Singer*. Laura Macy (ed.). New York, Oxford University Press, 2008.

2.1.2. Monografías

- ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales IV*. Madrid, Ediciones Akal, 2008.
- ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*. Tomo 1. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959.
- ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1998.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Epistolario, 1925-1959*. Ed. de James Valender. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2005.
- ANDREU, Xabier. *El descubrimiento de España, Mito romántico e identidad nacional*. Madrid, Taurus, 2016.
- AROZAMENA, Jesús M^a. *Joshemari Usandizaga y la bella época donostiarra*. 2^a edición. San Sebastián, Gráficas Izarra, 1969.
- ARTERO BURGOS, Virtudes (ed.). *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 1996.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Ed. de José Luis Cano. Madrid, Cátedra, 1989.
- BELTRANDO PATIER, Marie Claire. *Historia de la música*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- BÉNÉDICTUS, Louis. *Les Musiques Bizarres à l'Exposition*. Recueillies et transcrites par Bénédicte. Paris, Hartman, 1889.
- BENNETT, Roy. *Léxico de música*. Madrid, Akal, 2003.
- BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Publicaciones de la Caja de Ahorros de Tarragona, 1977.
- BORTOLOTTI, Mario. *Fogli multicolori*. Adelphi, 2013.
- BREESKIN, Adelyn. *Romains Brooks in the National Museum of American Art*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1986.
- BRADLEY, Carol June. *Index to Poetry in Music. A Guide to the Poetry Set as Solo Songs by 125 Major Song Composers*. New York, Routledge, 2003.

- BROWN, Matthew. *Debussy's «Ibérica»*. New York, Oxford University Press, 2003.
- CANSECO-JEREZ, Alejandro. *Le mécénat de Madame Errázuriz*. Paris, L'Harmattan, 2000.
- CARRERES, Vicente. *Óscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística. Un paradigma comparatista*. Madrid, Editorial Verbum, 2005.
- CASARES, Emilio y ALONSO, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el creador*. Madrid, ICCMU, 1994.
- CASTRO, Cristóbal de. *El amor que pasa: poesías originales*. Madrid, Romero Editores, 1903.
- CHADWICK, Whitney. *Amazons in the Drawing Room. The Art of Romaine Brooks*. California, University of California Press, 2000.
- CHASE, Gilbert. *España. Historia de la Canción*. Coordinado por Denis Stevens. Madrid, Taurus, 1990.
- CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz. A Research and Information Guide*. Second edition. New York, Routledge, 2015.
- COOK, Nicholas. y CLARKE, E. *Empirical Musicology: aims, methods, prospects*. Oxford University Press, 2004.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. *Historia de la música 7. El folklore musical*. Madrid, Alianza, 1983.
- CRUZ CASADO, Antonio, GALEOTE, Manuel y TOLEDANO MOLINA, Juana. *Cristóbal de Castro, un prolífico escritor andaluz*. Rute, Excmo. Ayuntamiento de Iznájar, Excmo. Ayuntamiento de Rute y Excmo. Diputación de Córdoba, 2013.
- DEBUSSY, Claude. *Correspondance [1872-1918]*. Ed. realizada por François Lesure y Denis Herlin. Paris, Gallimard, 2005.
- DEBUSSY, Claude. *El Sr. Corchea y otros escritos*. Madrid, Alianza editorial, 1987.
- DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*. Madrid, Alpuerto, 2014.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- ELLIOT, Martha. *Singing in Style. A guide to vocal performance practices*. London, Yale University Press, 2007.
- ESPLÁ, Oscar. *Escritos de Óscar Esplá II*. Madrid, Alpuerto, 1977.
- EPSTEIN, David. *Shaping time: music, the brain and performance*. New York, Schirmer Books, 1995.
- FARGUE, Léon-Paul. *Maurice Ravel*. Paris, 1949.
- FAUSER, Annegret. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester, University of Rochester Press, 2005.
- FERRÁN, Augusto. *Cantares del pueblo. Obras completas*. Madrid, La España Moderna, [ca. 1890].
- GARCÍA LORCA, Federico. *Epistolario completo*. Ed. a cargo de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid, Cátedra, 1997.
- *Obras completas, III*. Barcelona, RBA, 2016.
- GARCÍA MONTERO, Luis. *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid, Taurus, 2016.
- GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Madrid, Debolsillo, 1998.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *Semiótica de la música vocal*. Murcia, Universidad de Murcia, 2007.
- GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*. Logroño, Instituto de estudios riojanos, 2009.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona, Paidós, 1981.

- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Cien cantantes de ópera y zarzuela*. 1902-2002. Madrid, Ediciones Lira, 1993-1997.
- *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*. Madrid, Ediciones Lira, 1997.
- IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 2009.
- IRELAND, Ken. *Cythera Regained? The Rococo Revival in European Literature and the Arts, 1830-1910*. Cranbury, Associated University Presses, 2006.
- ISACOFF, Stuart. *A natural history of the piano. The instrument, the music, the musicians, from Mozart to Modern jazz, and everything in between*. Madrid, Turner, 2013.
- JOHNSON, Graham. *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*. New York, Routledge, 2009.
- KAHAN, Sylvia. *Music's modern muse. A life of Winnaretta Singer Princesse de Polignac*. Rochester, University of Rochester Press, 2003.
- KNAPP, Bettina L. *Judith Gautier. Writer, Orientalist, Musicologist, Feminist*. Maryland, Hamilton Books, 2004.
- KRZYWICKI, Paul. *From Paderewski to Penderecki. The polish musician in Philadelphia*. Raleigh, North Carolina, Lulu Publishing Services, 2016.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona, Idea books, 2003.
- LANGER, Cassandra. *Romaine Brooks. A life*. Madison, University of Wisconsin Press, 2015.
- LANGER, Suzanne K. *Feeling and Form, A theory of Art*. New York, Scribner, 1953.
- LEON RAVINA, Gemma. *La ópera en Cádiz durante el reinado de Isabel II*. Cádiz, Grupo de estudios de Historia Actual, 2007.
- LEVY, Suzy. *Journal inedit de Ricardo Viñes. Odilon Redon et le milieu occultiste (1897-1915)*. Paris, Aux amateurs de livres, 1987.
- LÓPEZ CASTRO, Armando. *De las jarchas a Gil Vicente*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2001.
- MACY, Laura. *The grove book of opera singers*. New York, Oxford University Press, 2008.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical. Un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*. Madrid, Alpuerto, 1995.
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid, Acento Editorial, 1997.
- MARTÍNEZ SIERRA, María. *Gregorio y yo*. Valencia, Pretextos, 2000.
- MARX, Roger. *Préface au catalogue: Tableaux par Romaine Brooks, exposition du 2 au 18 mai 1910*. Galeries Durand-Ruel, 16 rue Laffitte, París. Disponible en: <http://www.aaa.si.edu/search?q=romaine+brooks> [Última Consulta: 7-VI-2016].
- MEYER-ZUNDEL, Suzanne. *Quize ans auprès de Judith Gautier*. [s.l.], 1969.
- MILLÁ GARCIO, Luis. *Tratado de tratados de Declamación*. Barcelona, Biblioteca Teatro Mundial, 1914.
- MATÍA POLO, Inmaculada. *José Inzenga: La diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2010.
- MURPHY, James J. *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. Madrid, Gredos, 1989.
- NAVARRO MOTA, Diego. *La Historia del Conservatorio de Cádiz en sus Documentos*. Cádiz, [Institutos de estudios gaditanos. Excmo. Diputación Provincial], 1976.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*. Madrid, Visor libros, 2004.
- NICHOLS, Roger. *Vida de Debussy*. Madrid, Cambridge University Press, 2001.
- ORENSTEIN, Arbie. *Ravel. Man and musician*. New York, Dover Publications, 1975.
- PAJARES ALONSO, Roberto. *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 5. Altura y duración*. Madrid, Vision libros, 2012.
- PLAZA ORELLANA, Rocío. *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba, Almuzara, 2013.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Mercedes. *Historia Esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Edaf, 2008.
- PEDRELL, Felipe. *Lírica nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*. Paris, Librería P. Ollendorf, 1909.
- *Orientaciones Musicales*. Chartres, Ed. Garnier, 1912.
- PRÍNCIPE, Miguel Agustín. *Arte Métrica. Fábulas en verso castellano y en variedad de metros*. Madrid, Imprenta de D.M. Ibo Alfaro, 1861-62.
- REVERTER, Arturo. *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- RODES DRAAYER, Suzanne. *Art song composers of Spain. An Encyclopedia*. Maryland, Scarecrow Press, 2009.
- RODRIGO, Antonina. *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*. Madrid, Algaba ediciones, 2005.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- RUWET, Nicolas. *Langage, Musique, Poésie*. Paris, Seuil, 1972.
- SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, Ediciones La Nave, 1930.
- SALINAS, Pedro, DIEGO, Gerardo y GUILLÉN, Jorge, *Correspondencia (1920-1983)*. Ed. a cargo de José Luis Bernal. Valencia, Pretextos, 1996.
- SÁNCHEZ OCHOA, Ramón. *Poesía de los imposibles. Gerardo Diego y la música de su tiempo*. Valencia, Pre-textos, 2014.
- SEBOLD, Russell. *Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, Taurus, 1982.
- RAVINA MARTÍN, Manuel. *Familias musicales gaditanas: Peichler, Rücker, Pongilioni, Quirell*. Cádiz, Mayi, 2016.
- REY GARCÍA, Emilio. *Bibliografía de folklore musical español*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1994.
- RICHARDSON, Joanna. *Judith Gautier. A Biography*. London, Quartet Book, 1986.
- RODAMILÁNS, Ramón. *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un Centenario. Documentación*. 1ª ed. Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998. 2v.
- SCHLOEZER, Boris de. *Introduction à J. S. Bach: Essai d'esthétique musicale*. Paris, Gallimard, 1979.
- SCHLOEZER, Boris de & SRIABINE, Marina. *Problemas de la música moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1973.
- TIERSOT, Julien. *Musiques Pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889*. Paris, Fischbacher, 1889.
- TINNELL, Roger. *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*. Granada, Comares, 2001.
- TOCH, Ernest. *La melodía*. Barcelona, Labor, 1989.
- VIERGE, Marcos Andrés. *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. Madrid, ICCMU, 1998.
- VIÑAS, Francisco. *El Arte del Canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*. Barcelona, Salvat Editores, 1932.
- *El arte del canto: datos históricos, consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz*. Barcelona, Imprenta Grafos, 1963.
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco. *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1885-1912*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Centro de Estudios Históricos, 1985.
- VIRIBAY, Aurelio. *La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid*. Madrid, Editorial Dobje J, 2014.

- WOLFF, Charles. *Disques. Répertoire critique du phonographe*. Bernard Grasset, 1929. <http://www.hervedavid.fr/francais/phono/Wolff%20Disques.htm#y> [última consulta: 1-VIII-2017].
- ZANK, Stephen. *Irony and sound. The music of Maurice Ravel*. Rochester, University of Rochester Press, 2009.

2.1.3. Artículos en publicaciones conjuntas y revistas científicas

- ALONSO, Celsa. «Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto». *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 305-328.
- «Las melodías de Álvarez: un capítulo importante en la melodía de cámara del romanticismo español». *Revista de Musicología*, vol. XV, nº 1, 1992, pp. 231-279.
- «La poesía prebecqueriana y becqueriana: El fermento de un lied español». *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*. Vol. 2, 2000, pp. 41-62.
- BENAVIDES, Ana. «Gerardo Diego. Un artista de doble vocación». *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939*. María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (editoras). Madrid, ICCMU, 2009, pp. 97-110.
- BLANCO, Alda. «El género como principio organizativo en la obra de María Martínez Sierra». *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudio Riojanos, 2014.
- BONASTRE, Francesc. «El nacionalismo musical de Felipe Pedrell». *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 17-26.
- CASCUDO, Teresa. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador, el crítico buen aficionado de El Globo (1904-1913)». *Los señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla, Editorial Doble J, 2011.
- CETRÁNGOLO, Aníbal Enrique. «Rencores angelicales. El nacionalismo sentimental en Argentina». *Cuadernos de música iberoamericana*, vols. 25-26, enero-diciembre 2013, pp. 75-98.
- CHAGNON-BURKE, Véronique. «Tel père, telle fille: Judith Gautier, Artist, Author, and Critic». *Women Art Critics in Nineteenth-Century France*. Plymouth, University of Delaware Press, 2013.
- CHAVANNE, Blandine et GAUDICHON, Bruno. «Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Romaine Brooks». *Romaine Brooks*. Poitiers, Musée Sainte-Croix. 27 juin-30 septembre 1987, pp. 117-118.
- CHIMÈNES, Myriam. «Ricardo Viñes en los salones parisinos. De la promoción de un joven pianista al reconocimiento de un músico consagrado». *Ricard Viñes, el pianista de les avantguardes*. Màrius Bernadó (ed.). Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, Fundació Caixa Catalunya, 2007, pp. 315-317.
- CORTÈS, Francesc. «Referentes estilísticos y textuales en la canción catalana». *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*. Textes réunis par Louis Jambou. Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. «García Lorca, La música y las canciones populares». *Alpha*, nº 39, Osorno, dic. 2014. Versión On-line: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012014000200008. [Última consulta: 28-VI-2017].
- DIEGO, Gerardo. «Homenaje a Bécquer». *Boletín de la Real Academia Española*. T. 50, cuaderno 191, Madrid, sept.-dic. 1970, p. [441]-449.

- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. «Gerardo Diego ante Gustavo Adolfo Bécquer: la afinidad intelectual y la música ante todo». *El Gnomo: Boletín de estudios becquerianos*, nº 7, 1998, pp. 53-66.
- DUCHESNEAU, Michel. «Maurice Ravel et La Société Musicale Indépendante: 'Projet Mirifique De Concerts Scandaleux'». *Revue de Musicologie*, vol. 80, nº 2, 1994.
- ESCOUBERT, Stéphane. «La mise en musique des poésies d'*España*: une Espagne de salon?». *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2000.
- FEND, Michael. «L'influence sur Debussy des procédés de composition non européens». *Regards sur Debussy*. Miryam Chimènes y Alexandra Laederich (dir.). Paris, Fayard, 2013.
- GLAESER, Katherine. «Intermedialists: Debussy and the influences of Whistler and Baudelaire». *Collection Building*, 2014, vol. 33, pp. 21-24.
- HEINE, Cristiane. «Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti». *Cuadernos de arte*, vol. 26, pp. 278-279.
- IBARZ FERRÉ, M^a Trinidad. «Bécquer y la música: la música poética o la poética musical». *Revista española de musicología*, vol. XIV, nº 1, 1991, pp. 429-434.
- LADO-BORDOWSKY. «La Chronologie des oeuvres de jeunesse de Claude Debussy (1879-1884)». *Cahiers Debussy*, 14, 1990, pp. 3-22.
- LEE HARPER, Nancy. «Rodolfo Halffter and the Superposiciones of Manuel de Falla. Twelve-tone Applications of "Apparent Poly-tonality"». *Ex tempore. A journal of Compositional and Theoretical Research in Music*. Vol. VIII/1, summer 1996.
- LÓPEZ CASTRO, Armando. «Gerardo Diego, músico y poeta». *Gerardo Diego. Poeta mayor de Cantabria y Fábula de Equis y Zeda. Homenaje (1896-1996)*. Rafael Gómez de Tudanca, Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués (editores). Santander, Ayuntamiento de Santander / Sociedad Menéndez Pelayo / Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1996, pp. 79-126.
- MATÍA POLO, Inmaculada. «La música popular como base para la construcción de una ópera española: los cancioneros de José Inzenga (1828-1891)». *Musiker Music and Territory*, nº 17, pp. 421-446.
- MORALES-VILLAR, María del Coral. «El Marqués de Alta-Villa (1845-1909) y su método completo de canto (1905): la Escuela lírica francesa en España». *Música oral del Sur*, nº 10, 2013.
- MUELLER, Richard. «Javanese Influence on Debussy's "Fantaisie" and beyond». *19th-Century Music*, vol. 10, nº 2, University of California Press, 1986, pp. 157-186.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. «La Malagueñita, bailaora de tarantas». *La Madruga. Revista de Investigación sobre Flamenco*, nº 2, junio 2010, pp. 1-3.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. «La cantidad silábica en unos versos de Rubén Darío». *Revista de Filología Española*, IX, 1922. pp. 1-29.
- O'CONNOR, Patricia. *Mito y realidad de una dramaturgia española: María Martínez Sierra*. Teresa Cascudo García-Villaraco y María Palacios Nieto (eds.). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2003, pp. 250-252.
- PAMIES BELTRÁN, Antonio. «La métrica cuantitativo-musical en Francia». *Revista de Filología Francesa*, 6, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1995.
- PASLER, Jann. «A Sociology of the Apaches: "Sacred Battalion" for Pelléas». *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies*. Essays in Honour of François Lesure. London, Routledge, 2007.
- PASLER, Jann. «Reinterpreting Indian Music: Albert Roussel and Maurice Delage». *Music-Cultures in Contact: Convergences and Collisions*. Londres, Routledge, 2013.
- PERANDONES, Miriam. «Las Tonadillas (1912-1913) y las Canciones Amatorias (1914-1915) de Enrique Granados: la herencia de Pedrell en el camino de una nueva estética». *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939*. Edición a cargo de María Nagore,

- Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 507-528.
- PIÑEIRO BLANCO, Joaquín María. «Manuel de Falla en el Ateneo de Madrid». *El Ateneo: revista científica, literaria y artística*, n° VII, cuarta época, 1996, pp. 113-118.
- REPP, Bruno H. «A microcosm of musical expression. Contributions of timing and dynamics to the aesthetic impression of pianists' performances of the initial measures of Chopin's Etude in E Major». *Journal of the Acoustical Society of America*, 106, 1999.
- REY GARCÍA, Emilio y PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años». *Revista de Musicología*, vol. XIV, n° 1-2, 1991, pp. 355-376.
- RODRÍGUEZ, Philippe. «Ricardo Viñes y el Círculo de Les Apaches». *Ricard Viñes, el pianiste de les avantguardes*. Màrius Bernadó (ed.). Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, Fundació Caixa Catalunya, 2007, pp. 138-143.
- ROLAND-MANUEL. «Maurice Ravel and Recent French Music». *A Ravel Reader. Correspondence, articles, interview*. Compilado y editado por Arbie Orenstein. United States of America, Columbia University Press, 2003, p. 444-447.
- RUIZ MONTES, Francisco. «Un romántico fuera de su época: el compositor Granadino José María Guervós». Coord. y ed. a cargo de Francisco J. Giménez Rodríguez, Joaquín López González y Consuelo Pérez Colodrero. *El patrimonio Musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada, Universidad de Granada, 2009, p. 331-344.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. «Gabriel Rodríguez y su relación con Felipe Pedrell. Hacia la creación de un lied hispano». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, 2005, pp. 98-136.
- TALENS, Jenaro. «Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión». *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, 1978, pp. 17-60.
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco. «El Ateneo de Madrid, círculo de convivencia intelectual (1885-1913)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 15, 1978, pp. 381- 419.

2.2. Bibliografía sobre Manuel de Falla

2.2.1. Voces de diccionario

- CHRISTOFORIDIS, Michael. «Falla, Manuel de». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 4, pp. 894-919.
- HESS, Carol Ann. «Falla (y Matheu), Manuel de». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. a cargo de Stanley Sadie. London, MacMillan, 2001, vol. 8, pp. 529-535.

2.2.2. Catálogos

- CHRISTOFORIDIS, Michael. *Manuel de Falla*. Madrid, Fundación Autor, col. «Catálogos de compositores», 1998.

- CRICHTON, Ronald. *Manuel de Falla. Catálogo descriptivo de su obra*. Traducción al español de Juan Soriano. Madrid, Fundación Banco Exterior, col. «Memorias de la Música Española», 1990.
- GALLEGO, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Bellas Artes y Archivos), 1987.

2.2.3 Monografías

- ADDESSI, Anna Rita. *Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica*. Bologna, CLUEB, col. «Lexis», serie «Biblioteca delle arti», n°4, 2000.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. *Manuel de Falla and visions of spanish music*. Oxon, Routledge, 2018.
- DEMARQUEZ, Suzanne. *Manuel de Falla*. Barcelona, Labor, «Nueva colección Labor», 1968.
- DIEGO, Gerardo y FALLA, Manuel de. *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla*. Federico Sopeña (ed.). Santander, Fundación Marcelino Botín, 1988.
- FRANCO, Enrique. *Falla*. Madrid, Publicaciones españolas, 1976.
- GALLEGO, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid, Alianza Música, 1990.
- GARCÍA, Juan Alfonso. *Falla, Granada y otros escritos musicales*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.
- HESS, Carol Ann. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2001.
- HOFFELÉ, Jean-Charles. *Manuel de Falla*. Paris, Fayard, 1992.
- IGLESIAS, Antonio. *Manuel de Falla: su obra para piano*. Madrid, Alpuerto, 1983.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Joaquín. *Manuel de Falla y el cine: una relación infructuosa*. Granada, Universidad de Granada / Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. *Julio Gómez: Una época de la música española*. Madrid, ICCMU, 1999.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo. *Manuel de Falla y «el canto jondo»*. Granada, Universidad de Granada, col. «Archivum», n° 20, 1990.
- NOMMICK, Yvan. y RUIZ RODRÍGUEZ, Antonio (eds.). *La biblioteca personal de Manuel de Falla*. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Catálogos», serie «Fondos documentales», n° 1, en prensa.
- *«Fuego fatuo: un homenaje de Falla a Chopin»*. En: *Manuel de Falla. Fuego Fatuo. Edición facsímil de los manuscritos 9017-1, A2, A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de Falla*. Ed. y estudio de Yvan Nommick. [Granada], Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Facsímiles», serie «Manuscritos», n° 2, 1999.
- *Semblanzas de compositores españoles. Manuel de Falla*. *Revista de la Fundación Juan March*, n° 379, noviembre 2008, pp. 2-7.
- PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi americana, 2ª ed., 1956.
- PERSIA, Jorge de. *Los últimos años de Manuel de Falla*. 2ª ed., corregida y aumentada. Madrid, Fondo de Cultura Económica – Sociedad General de Autores de España, 1993.
- QUINTANAL SÁNCHEZ, Inmaculada. *Manuel de Falla y Asturias. Consideraciones sobre el nacionalismo musical*. Oviedo, Instituto de estudios asturianos, 1989.
- ROLAND-MANUEL, Alexis. *Manuel de Falla*. París, Cahiers d'Art, 1930. Traducción española de Vicente Salas Víu. Buenos Aires, Losada, 1945.
- ROMERO, Justo. *Falla. Discografía recomendada*. Barcelona, Península, 1999.

- SAGARDÍA, Ángel. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, Escelicer, 1967.
- SOPENA, Federico. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, Turner, col. «Turner Música», 1988.
- TREND, John Brande-FALLA, Manuel de. *Epistolario (1919-1935)*, Nigel Dennis (ed.). Granada, Universidad de Granada / Archivo Manuel de Falla, 2007.
- TITOS, Manuel. *Música y Finanzas. Biografía económica de Manuel de Falla*. Colección «Estudios». Serie «Biografías», nº 1. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2008.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla y las Cantigas de Alfonso X el Sabio: estudio de una relación continua y plural*. Granada, Universidad de Granada, 2002.
- *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- *Manuel de Falla*. Málaga, Editorial Arguval, 2009.
- *Semblanzas de compositores españoles. Joaquín Turina (1882-1949)*. *Revista de la Fundación Juan March*, nº 22, mayo-junio 2010, pp. 2-7.
- *Manuel de Falla. El retablo de maese Pedro*. Edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla. Edición y estudio de Elena Torres. Granada, Archivo Manuel de Falla, col. «Facsímiles», serie «Manuscritos», nº 5, 2011.
- VINIEGRA, Juan. *Vida íntima de Manuel de Falla*. Cádiz, *La Voz*, 1966.

2.2.4. Artículos en publicaciones conjuntas y revistas científicas

- ARACIL, Alfredo. «La música en Manuel de Falla». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 351-357.
- ADDESSI, Anna Rita. «Aspects de l'influence stylistique de Debussy sur Falla». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 179-203.
- BECKER, Danièle. «Manuel de Falla et le Sonnet à Cordoue». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 99-110.
- BELTRANDO PATIER, Marie-Claire. «*Les Colombes, Chinoiserie et Ségudidille*: une entrée en mélodie française». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de Noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 85-90.
- BONASTRE, Francesc. «Un dietario inédito de Manuel de Falla (París, 1908)». *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*. Ed. a cargo de Yvan Nommick. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Facsímiles», serie «Documentos», nº 1, 2001, pp. 277-297.
- CASARES RODICIO, Emilio. «Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Actas del Congreso Internacional celebrado

- en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987. Ed. a cargo de Paolo Pinamonti. Firenze, Leo S. Olschki, *Quaderni della Rivista italiana di Musicologia*, n° 21, 1989. pp. 49-63.
- «Pedrell, Barbieri y la restauración musical española». *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 259-271.
- CHINCHILLA, Concha. «Cronología de Manuel de Falla». *Manuel de Falla en Granada*. Ed. a cargo de Yvan Nommick y Eduardo Quesada Dorador. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2001, pp. 155-171.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. «De *La vida breve* a *Atlántida*: algunos aspectos del magisterio de Claude Debussy sobre Manuel de Falla». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4, 1997, pp. 15-32.
- «La guitarra flamenca en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de Noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 261-276.
- «Manuel de Falla y la guitarra flamenca». *La caña: revista de flamenco*, 4, 1993, pp. 40-44.
- «De la composition d'un opéra: les conseils de Claude Debussy à Manuel de Falla». *Cahiers Debussy*, 19, 1995, pp. 69-76.
- «Manuel de Falla's *Siete canciones populares españolas*: the composer's personal library, folksong models and the creative process». *Anuario Musical*, vol. 55, 2000, pp. 213-235.
- CHRISTOFORIDIS, Michael y RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Ms 975 de la biblioteca de Manuel de Falla: una nueva fuente polifónica del siglo XVI». *Revista de Musicología*, vol. XVII, n°s 1-2, 1994.
- CISNEROS SOLA, María Dolores. «El *Soneto a Córdoba* de Manuel de Falla: un homenaje a Góngora suscitado por Gerardo Diego y Federico García Lorca». *Música y cultura en la Edad de Plata 1915 – 1939*. Edición a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente. Madrid, ICCMU, 2009, p. 549-562.
- «Las canciones de Juventud de Manuel de Falla: bases para su análisis prosódico y musical». *Quodlibet*, 53/2, 2013, pp. 7-24.
- «El acompañamiento pianístico en las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla: del modelo popular trascendido a la escritura reinventada». *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 65-82.
- «La inspiración de Falla en *Trois mélodies*: de la inmersión francesa al estudio de los procedimientos armónicos de Oriente». *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Edición a cargo de Elena Torres Clemente, Francisco J. Giménez Rodríguez, Cristina Aguilar Hernández y Dácil González Mesa. Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM; Granada, Archivo Manuel de Falla, 2017, pp. 603-628.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep. «Las *Siete canciones populares españolas* y el folklore». *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987. Ed. a cargo de Paolo Pinamonti. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1989, *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, n° 21, 1989, pp. 141-152.
- COLLINS, Christopher Guy. «Manuel de Falla, *L'acoustique nouvelle* and Natural Resonance: A Myth Exposed». *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 128, n° 1, 2003, pp. 71-97.
- «Luz en la oscuridad: apuntes sobre la composición de *Noches de Falla*». En: *Noches en los jardines de España. Impresiones sinfónicas para piano y orquesta*. Edición facsímil de

- los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz-Aznar. Edición e introducción de Yvan Nommick. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Facsimiles», serie «Manuscritos», n° 4, 2006, pp. XVII-LXXIII.
- «Principios rotacionales y forma teleológica en el Concierto de Falla». *Quodlibet*, 53/2, 2013, pp. 24-42.
 - «Gautier's Spain and Falla's France: voice and modes of performance in "Séguidille"». *Dix Neuf*, 17/1, April 2013, pp. 9-23.
 - (With Helen Abbott.) «Working at the Words/Music Interface: Models of Collaboration». *Contemporary Music Review*, 29/2, april 2010, pp. 159-169.
 - «Les relations amicales et artistiques entre Koechlin et Manuel de Falla». *Charles Koechlin: Compositeur et Humaniste*. Marie-Hélène Benoit-Otis (ed.). Paris, Vrin, 2010, pp. 527-543.
 - «Luz en la oscuridad: observaciones sobre la composición de las *Noches* de Falla», in Yvan Nommick (ed.), *Manuel de Falla: Noches en los jardines de España: edición facsímil de los manuscritos fundamentales del Archivo Manuel de Falla y del Archivo de Valentín Ruiz Aznar*. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2006, pp. xvii-lxxiii.
 - «Falla in Europe: Relations with his contemporaries». *Manuel de Falla: His Life and Music*. Lanham, 2005, pp. 247-284.
 - «Falla in Britain», *The Musical Times*, cxliv/1883, Summer 2003, 33-48.
 - «Gautier's Spain and Falla's France: voice and modes of performance in «Séguidille». *Dix-neuf*, vol. 17, n° 1, 2013.
- DE PERSIA, Jorge. «Lorca, Falla y la música. Una coincidencia intergeneracional». *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*. Susana Zapke (ed.). Kassel, Reichenberger, 1999.
- DIEGO, Gerardo. «Crónica del centenario de Góngora (1627-1927) ». *Lola: amiga y suplemento de Carmen*. Santander, n° 1, diciembre de 1927 y n° 2, enero de 1928.
- «Las canciones de Falla». *Música*, XII, 1945, p. 12.
 - «Falla y la literatura». *Ínsula*, Año II, n° 13, 15-I-1947, pp. 2-3.
- GALLEGO, Antonio. «Manuel de Falla folklorista: *Cantares de Nochebuena*». *Ritmo*, 593 (nov. 1988), supl. especial 60 aniversario.
- «Pascua florida: un proyecto poético de María Lejárraga para Manuel de Falla». *Revista Atlántica*, n° 11, 1996, pp. XXXIII-LV.
 - «Felipe Pedrell y Manuel de Falla: crónica de una amistad». *CADUP*. Tortosa, UNED, 1989.
- GARCÍA MATOS, Manuel. «Folklore en Falla». *Música*, n°s 3-4, enero-junio 1953, pp. 41-68.
- «Folklore en Falla. II». *Música*, n° 6, octubre-diciembre 1953, pp. 33-52.
- GONNARD, Henri. «L'impressionnisme, Manuel de Falla et Debussy». En: *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zaluondo, María Isabel Cabrera (coords.). Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 151-165.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro. «La nana y las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla: un doble paradigma». *Revista de Musicología*, vol. XXV, n° 2, 2002, pp. 477-512.
- GONZÁLEZ MESA, Dácil. «El costumbrismo como inspiración: Manuel de Falla y *Las Flores*, un proyecto frustrado». *Quodlibet*, n° 55, mayo-agosto 2014. Monográfico Manuel de Falla (II), pp. 41-59.
- GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «Los músicos de María Lejárraga». *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudio Riojanos, 2014.
- JAMBOU, Louis. «Música del siglo XVI en la obra de Manuel de Falla». *Revista española de musicología*, vol. XXVII, n° 2, 2004, pp. 1039-1064.

- JEAN-AUBRY, Georges. «Manuel de Falla's *Psyché*». *Christian Science Monitor*, 19-IX-1925, p. 19.
- KOPPERS, Marinus Hendrikus Abraham. «Manuel de Falla: *Siete canciones populares españolas* (1914)». *Ars Nova*, 16, 1984, pp. 32-49.
- LESURE, François. «Manuel de Falla, París et Claude Debussy». En *Manuel de Falla tra la Spagna e L'Europa*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987. Ed. a cargo de Paolo Pinamonti. Firenze, Leo S. Olschki, *Quaderni della Rivista italiana di Musicología*, n° 21, 1989, pp. 15-21.
- MANZANO, Miguel. «Arquetipos hispanos melódicos y rítmicos en la obra de Manuel de Falla». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 389-403.
- MEEUS, Nicolas. «Techniques de l'emprunt au répertoire traditionnel: Mompou et Falla». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 339-348.
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «Manuel de Falla en el contexto del género chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema». *Quodlibet*, n° 55, mayo-agosto 2014. Monográfico Manuel de Falla (II), pp. 23-24.
- NOMMICK, Yvan. «Manuel de Falla: de *La vida breve* de 1905 à *La vie brève* de 1913. Genèse et évolution d'une œuvre». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XXX, n° 3, 1994, pp. 71-94.
- «*Noches en los jardines de España*: génesis y composición de una obra». *Jardines de España. De Santiago Rusiñol a Manuel de Falla*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1996, pp. 5-25.
- «*La vida breve* entre 1905 y 1914: evolución formal y orquestal». *Manuel de Falla: La vida breve*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 11-118.
- «Un ejemplo de ambigüedad formal: el *Allegro* del *Concerto* de Manuel de Falla». *Revista de Musicología*, vol. XXI, n° 1, junio 1998, pp. 11-35.
- «Forma y transformación de las ideas temáticas en las obras instrumentales de Manuel de Falla: elementos de apreciación». *Revista de Musicología*, vol. XXI, n° 2, 1998, pp. 573-591.
- «De torres, terrazas y jardines en la obra de Manuel de Falla». *El jardín de Melisendra*. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Catálogos», serie «Exposiciones», n° 2, 1999, pp. 33-50.
- «La viola: una voz para Manuel de Falla». Notas al programa de mano del concierto celebrado el 28-XI-2000 en el auditorio Manuel de Falla de Granada. *La biblioteca de Manuel de Falla*. Programa general de los VI Encuentros Manuel de Falla organizados por la Orquesta Ciudad de Granada y el Archivo Manuel de Falla y celebrados en Granada en Noviembre de 2000. Ed. a cargo de Yvan Nommick. Granada, Archivo Manuel de Falla - Orquesta Ciudad de Granada, 2000, pp. 12-18.
- «Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario». ÁLVAREZ CAÑÍBARO, Antonio y NOMMICK, Yvan (eds.). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, 2000, pp. 117-148.
- «*Apuntes de Harmonía* de Manuel de Falla: el diario de un autodidacta». En: *Apuntes de Harmonía. Dietario de París (1908)*. Ed. de Yvan Nommick y estudios musicológicos a cargo de Yvan Nommick y Francesc Bonastre. Granada,

- Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. «Facsimiles», serie «Documentos», nº 1, 2001, pp. 9-41.
- «Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid». En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Ed. e introducción de Javier Suárez-Pajares. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», nº 4, 2002, pp. 39-70.
 - «La formación del lenguaje musical de Manuel de Falla: un balance de la primera etapa creadora del compositor (1896-1904)». *Revista de Musicología*, vol. XXVI, nº 2, 2003, pp. 545-583.
 - «Le matériau et la forme chez Manuel de Falla et Maurice Ravel: éléments d'analyse comparative». *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques I (1870-1939)*. Textes réunis par Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 291-306.
 - «El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla». *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.
 - «Manuel de Falla y la Alhambra: medio siglo de fascinación». *Manuel de Falla y la Alhambra*. Ed. de Yvan Nommick y Francisco Baena. Granada, Patronato de la Alhambra y Fundación Archivo Manuel de Falla, 2005, pp. 71-97.
 - «La présence de Debussy dans la vie et l'oeuvre de Manuel de Falla. Essai d'interprétation». *Cahiers Debussy*. Paris, Centre de documentation Claude Debussy, nº 30, 2006, pp. 27-83.
 - «Notes sobre una amistat: Manuel de Falla i Ricard Viñes». *Ricard Viñes, el pianiste de les avantguardes*. Màrius Bernadó (ed.). Lleida, Museu d'Art Jaume Morera, Fundació Caixa Catalunya, 2007, p. 152-159.
 - «El *Quijote* en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones». *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Ed. de Begoña Lolo. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
 - «Presencias y evocaciones de Asia en la música del siglo XX». *Mirada a Oriente*. Madrid, Orquesta y Coro Nacionales de España, 2008, pp. 21-42.
 - «Tratamiento de la música popular en Falla y Bartók: Elementos de análisis comparativo». *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Ed. de María Nagore y Víctor Sánchez. Madrid, ICCMU y Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 381-388.
- PINAMONTI, Paolo. «Quand la composition est transcriptionles *Siete canciones populares españolas* de Falla-Halfpfer-Berio». *Manuel de Falla. Latinité et Universalité*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Sorbona del 18 al 21 de noviembre de 1996. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. «Musiques/Écritures», serie «Études», 1999, pp. 419-436.
- PISTONE, Danièle. «Manuel de Falla et le cosmopolitisme parisien». *Manuel de Falla: latinité et universalité. Actes du Colloque International tenu en Sorbonne 18-21 novembre 1996*. Textos reunidos por Louis Jambou. Paris, Presses de la Université Paris-Sorbonne, 1999.
- REY, Emilio y PLIEGO, Víctor. «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años». *Revista de Musicología*, vol. XIV, 1991, 1-2, pp. 335-365.
- SALAZAR, Adolfo. «La vida musical. *Psiquis*, la última obra de Manuel de Falla». *El Sol*. Madrid, 27-IV-1925.
- TORRES CLEMENTE, Elena. «La presencia de Scarlatti en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *Manuel de Falla e Italia*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2000, pp. 65-122.

- «Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo». *Música española entre dos guerras, 1914-1945. Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Ed. e introducción de Javier Suárez-Pajares. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, colección «Estudios», serie «Música», n° 4, 2002, pp. 71-95.
 - «Manuel de Falla y la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter: La historia de un magisterio plenamente asumido». *Cuadernos de música iberoamericana*, 2ª época, n° 2, 2006, pp. 141-169.
 - «Interrelaciones personales y artísticas entre “Les Six” y el Grupo de los Ocho de Madrid». *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (coord.). Granada, Universidad de Granada / Université François-Rabelais de Tours, 2010, pp. 167-213.
 - «La huella de Wanda Landowska en España: “camino en la sombra que nos separa del pasado”». *Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, col. «Música y Musicología» n° 1, 2013, pp. 415-440.
 - «La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar», *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939*. Edición a cargo de María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres Clemente. Madrid, ICCMU, 2009, pp. 265-285.
 - «Vocaciones cruzadas: músicos y poetas de la Generación del 27». *Los músicos del 27*. Cristóbal L. García Gallardo, Francisco Martínez González, María Ruiz Hilillo (ed.). Granada, Universidad de Granada, col. «Patrimonio Musical», 2010, pp. 69-96.
 - «El “nacionalismo de las esencias”: ¿una categoría estética o ética?». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Pilar Ramos (coord.). Logroño, Servicio de publicaciones de la Universidad de la Rioja, 2012, pp. 27-51.
 - «María Lejárraga y Manuel de Falla, en busca de nuevas soluciones dramático-musicales para *El sombrero de tres picos*». *De literatura y música. Estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño, Instituto de Estudio Riojanos, 2014, pp. 177-203.
 - «Del teclado a la pauta. El piano como referente en la trayectoria musical de Manuel de Falla». *El piano en España entre 1830 y 1920*. José Antonio Gómez Rodríguez (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2015, pp. 21-64.
 - «Llobet y Falla: orígenes y derivaciones de una amistad musical». *Miguel Llobet. Del Romanticismo a la Modernidad*. Edición a cargo de Javier Riba. Córdoba, Ediciones de La Posada / Ayuntamiento de Córdoba, colección «Nombres propios de la guitarra», n° 14, 2016, pp. 139-169.
- URCHUEGUÍA SCHÖZEL, Cristina. «Aspectos compositivos en las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla [1914/15]». *Anuario Musical*, vol. 51, 1996, pp. 177-201.

2.2.5. Tesis doctorales y trabajos de investigación

- COLLINS, Christopher Guy. *Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences*. Tesis doctoral, Universidad de Wales, 2002.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral, 2 vol., University of Melbourne, 1997.
- DELGADO PEÑA, Francisco. *Fundación y desarrollo de la Sociedad Sevillana de Conciertos*. Tesis doctoral. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.
- DOUGLAS-BROWN, Deborah J. *Nationalism in the Song Sets of Manuel de Falla and Enrique Granados*. DMA diss., University of Alabama, 1993.

- GARCÍA ROIG, Francisco José. *Manuel de Falla: Obra para canto y piano. Características y funciones de la escritura pianística*. Trabajo de investigación presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Trabajo dirigido por el Dr. Yvan Nommick. Universidad de Granada, 2002.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *La repetición motivico-temática como principio formal de la obra para piano solo de Manuel de Falla*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Inés. *Estudio del sistema armónico de Manuel de Falla y la versión orquestada por Ernesto Halffter en dos de las Siete Canciones Populares Españolas: El paño moruno y seguidilla murciana*. Trabajo fin de estudios Conservatorio Superior de música «Manuel Massotti Littel». Murcia, Mayo 2015.
- GOODRICH, Matthew. *Ricardo Viñes and Les Apaches*. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Washington 2013. Dirigida por Robin McCabe.
- GUBISCH-VIÑES, Nina. *Ricardo Viñes à travers son Journal et sa correspondance : contribution à l'étude des relations franco-espagnoles à l'aube du XX^e siècle*. Tesis doctoral. Université Paris IV, Sorbonne, 1977.
- JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco Antonio. *La figura del productor musical en España: propuestas metodológicas para un análisis musicológico*. Tesis doctoral dirigida por Celsa Alonso. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2016.
- MARTÍNEZ BELTRÁN, Zoila. *Música Divulgata: La labor divulgativa de Felipe Pedrell durante los seis primeros años de su estancia en Madrid (1894-1900)*. Trabajo Fin de Grado dirigido por Elena Torres Clemente. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- NOMMICK, Yvan. *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*. Tesis doctoral. Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1998-1999, 3 vol.
- PERANDONES LOZANO, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1917): Microcosmos estilístico contextualizado a través de un nuevo epistolario*. Tesis doctoral dirigida por María Encina Cortizo. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008.
- PERANGÓN LÓPEZ, Clara Eugenia. *La literatura en la prensa periódica Granadina (1915-1936)*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2006.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *El legado sonoro de Iberia de Isaac Albéniz: La grabación integral: un estudio de caso*. Tesis doctoral dirigida por Marta María Rodríguez Cuervo. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- RHODES COLLIER, Suzanne. *Contemporary Spanish Song: Cycles for Soprano by Turina and Rodrigo*. DMA, University of Maryland, 1987.
- RUIZ, Francisco. *El compositor granadino José María Guervós y Mira: revisión del estado de la cuestión*. Trabajo de investigación correspondiente al Diploma de Estudios Avanzados, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2001.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena. *José Tragó y Arana (1856-1934). Pianista y compositor español*. Tesis doctoral dirigida por Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, 2015.
- SANTANA BURGOS, Laura. *El libreto de El retablo de maese Pedro de Manuel de Falla: estudio comparativo de sus traducciones*. Trabajo de investigación tutelada presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Trabajo dirigido por el Dr. Yvan Nommick. Universidad de Granada, 2007.
- SANTANA BURGOS, Laura. *Diálogos entre Francia y España: la traducción de los libretos de Carmen y de El retablo de maese Pedro*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Yvan Nommick. Universidad de Granada, 2013.

- SEVILLA LLISTERRI, Inés. *El retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla: un diálogo entre música, literatura y política*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia y École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2015.
- VEGA PICHACO, Belén. *Manuel de Falla y las mujeres: Un estudio de su relación epistolar*. Trabajo de investigación tutelada presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Trabajo dirigido por el Dr. Emilio Ros Fábregas. Universidad de Granada, 2007.

2.2.6. Partituras

- ALVIRA, José María. *Gran colección de jotas o cantos aragoneses*. Madrid, [s.a.].
- CALVO, Julián. *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*. Madrid-Bilbao, 1877.
- FALLA, Manuel de. *Trois mélodies*. Paris, Rouart, Lerolle et Cie - Salabert, 1910.
- *Manuel de Falla (1899-1915). Obras desconocidas I. 5 Obras para canto y piano*. Madrid, Unión Musical Española, 1980.
- *Superposiciones*. Ed. de Carlos Romero de Lecea. Madrid, Breve Colección de Bibliografía «El Ventalle», VII, 1975.
- *Canciones de María Lejárraga*. Madrid, Manuel de Falla ediciones, 1993.
- *Canciones de juventud*. Madrid, Manuel de Falla ediciones, 1993.
- *Soneto a Córdoba*. London, Chester Music, 1996.
- *Siete canciones populares españolas*. Madrid, Manuel de Falla ediciones, 2002.
- FERNÁNDEZ, Baldomero. *Cuarenta canciones asturianas para piano y canto*. Barcelona, Casa Dotesio.
- FERRÁN, Augusto. *Cantares del pueblo, Obras completas*. Madrid, La España Moderna, [ca. 1890].
- HERNÁNDEZ, Isidoro. *Flores de España. Álbum de los cantos y aires populares más característicos de este país, así antiguos como modernos, coleccionados y transcritos para piano, con letra*. Madrid, Sociedad anónima Casa Dotesio, [s.a.].
- MARTÍNEZ GARAZ, Gabriel. *50 años de cancioneros asturianos armonizados (1885-1935)*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1989.
- OCÓN, Eduardo. *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas por don Eduardo Ocón*. Málaga, 2ª ed., 1888.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín*. Sevilla, Francisco Álvarez y Cª, 1882-1883.
- VERDÚ, José. *Cancionero popular de la región de Murcia: colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo recopilados, transcritos y armonizados por José Verdú*. Murcia, R.A. de Bellas A. Santa María de Arrixaca, 2001, (1ª ed. de 1906).

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES, ILUSTRACIONES Y TABLAS

ILUSTRACIONES

Capítulo I

Ilustración 1a. Manuel de Falla. *Canción*. AMF, manuscrito XIV.

Ilustración 1b. Manuel de Falla. *Preludios*. AMF, manuscrito XVI.

Ilustración 2. Salón Viniegra. AMF, imagen 1/185.

Ilustración 3. Portada de la primera edición de *Tus ojillos negros*. AMF.

Capítulo II

Ilustración 1. Georges d'Espagnat. *Réunion d'artistes chez les Godebski*. París. Biblioteca de l'Opéra Garnier.

Ilustración 2. Manuel de Falla acompañando a Madame Leblanc Maeterlinck. *La Tribuna*, 13-XII-1916, Madrid.

Capítulo III

Ilustración 1. Miguel Salvador, Joaquín Turina, Manuel de Falla y Luisa Vela en el homenaje a Falla y Turina celebrado en el Ateneo de Madrid el 15 de enero de 1915. AMF 7/106.

Ilustración 2. Aga Lahowska acompañada por Manuel de Falla. AMF, imagen 7/52.

Capítulo IV

Ilustración 1. Manuel de Falla, María Lejárraga, Joaquín Turina y Natividad Lejárraga. En la terraza del piso de los Martínez- Sierra en Madrid. AMF, imagen 7/70.

Ilustración 2. Chopin. *Mémoires polonaises*, «Pour toi seul», p. 1. AMF, R. 841.

Ilustración 3. Programa de concierto de la Real Academia de Santa Cecilia de Cádiz, 27-III-1915. AMF, carpeta de correspondencia nº 7251.

Ilustración 4. Postal de Manuel de Falla a María Lejárraga. Archivo María Lejárraga.

Capítulo V

Ilustración 1. *Edición triple (nº 5, 6 y 7) homenaje a Don Luis de Góngora*, pp. 46-47.

Apéndice documental

Documento 1. *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», ms. XXXVIII A1-3r (detalle reproducido en el capítulo II). AMF.

Documento 2a. *Trois mélodies*, ms. XXXVIII A3-6r. Contiene apuntes autógr. de escalas de Java y China. AMF.

Documento 2b. *Trois mélodies*, ms. XXXVIII A3-6v. Contiene apuntes autógr. de cadencias de Java y China. AMF.

Documento 3a. Portada del libro de Judith Gautier, *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*, AMF, R. 1455.

Documento 3b. Judith Gautier, *Les Musiques bizarres*, p. 23 del fascículo de «La musique chinoise» del que hemos reproducido detalle en el texto.

Documento 4. *Trois Mélodies*, ms. XXXVIII A3-4v (detalle reproducido en el capítulo II).

Documento 5. *Trois Mélodies*, ms. XXXVIII A3-3v (detalle reproducido en el capítulo II).

Documento 6. *Siete canciones populares españolas*, ms. XL A2, p. 7. Modificación de la altura de «El paño moruno». AMF.

Documento 7a. *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», ms. XL A2, p. 1. AMF.

Documento 7b. *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», ms. XL A2, p. 7. AMF.

Documento 7c. *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», ms. XL A2, p. 11. AMF.

Documento 7d. *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», ms. XL A3, p. 1. AMF.

Documento 8. *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana» con texto diferente al definitivo, manuscrito XL A2, p. 8r. AMF.

Documento 9a. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. *Las flores*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2ª edición, 1906, p. 6. Archivo Manuel de Falla, R. 3262.

Documento 9b. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. *Las flores*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 2ª edición, 1906, p. 79. Archivo Manuel de Falla, R. 3262.

Documento 10a. *El pan de Ronda que sabe a verdad*, ms. XLVII A1. AMF.

Documento 10b. *El pan de Ronda que sabe a verdad*, ms. LVII A2. AMF.

Documento 11a. *Soneto a Córdoba*, ms. LXXII A10, pp. 1 y 2. Archivo Manuel de Falla.

Documento 11b. *Soneto a Córdoba*, ms. LXXII A1, p. 2. Archivo Manuel de Falla.

Documento 11c. *Soneto a Córdoba*, ms. LXXII A2, p. 1. Archivo Manuel de Falla.

EJEMPLOS MUSICALES

Capítulo I

Ejemplo musical 1. *Preludios*, cc. 5-8, parte vocal.

Ejemplo musical 2. *Preludios*, cc. 13-17, parte vocal.

Ejemplo musical 3. *Preludios*, diferentes apariciones de motivo *a* en la primera parte.

Ejemplo musical 4. *Rima*, cc. 1-3.

Ejemplo musical 5. *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, cc. 12-15, parte vocal.
 Ejemplo musical 6. *Tus ojillos negros*, línea melódica, cc. 3-6.
 Ejemplo musical 7. *Tus ojillos negros*, línea melódica cc. 15-18.
 Ejemplo musical 8. *Preludios*, cc. 5-8, parte vocal.
 Ejemplo musical 9. *Preludios*, cc. 13-17, parte vocal.
 Ejemplo musical 10. *¡Dios mío...*, cc. 12-14, parte vocal.
 Ejemplo musical 11. *Rima*, cc. 1-3, parte vocal.
 Ejemplo musical 12. *Preludios*, cc. 37-39.
 Ejemplo musical 13. Manuel de Falla, *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*, cc. 1-11.
 Ejemplo musical 14. Manuel de Falla, *Preludios*, cc. 1-4.
 Ejemplo musical 15. Manuel de Falla, *Rima*, cc. 1-3.
 Ejemplo musical 16. *Rima*, cc. 9-10. Parte vocal.
 Ejemplo musical 17. *Rima*, cc. 16-18.

Capítulo II

Ejemplo musical 1. Claude Debussy, *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*, «Le Balcon», cc. 40-42.
 Ejemplo musical 2. Claude Debussy, *Trois chansons de Bilitis*, «La Chevelure», c. 12.
 Ejemplo musical 3. Claude Debussy, *Trois chansons de Bilitis*, «Harmonie du soir», cc. 10-13.
 Ejemplo musical 4. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, prosodia de la primera estrofa de «Les Colombes», cc. 2-14.
 Ejemplo musical 5. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Les Colombes», comparación de la melodía del ms. XXXVIII A2-1r con la versión editada, cc. 18-22.
 Ejemplo musical 6. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Les Colombes», comparación de la melodía del ms. XXXVIII A2-2r con la versión editada, cc. 33-37.
 Ejemplo musical 7. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», prosodia del recitativo, cc. 2-15.
 Ejemplo musical 8. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, prosodia de la segunda sección de «Chinoiserie», cc. 37-44.
 Ejemplo musical 9. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, prosodia de la primera parte de «Séguidille», cc. 2-20.
 Ejemplo musical 10. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidille», voz, cc. 50-51.
 Ejemplo musical 11a. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidille», voz, cc. 17-20 y 35-38.
 Ejemplo musical 11b. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidille», voz, cc. 53-56.
 Ejemplo musical 12. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», ms. XXXVIII A4-1r.
 Ejemplo musical 13. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», transcripción del ms. XXXVIII A4-4r.
 Ejemplo musical 14. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, fragmento del recitativo de «Chinoiserie» que Falla tacha en el ms. A4-1r y reutiliza en la coda para la versión definitiva.
 Ejemplo musical 15. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, coda de «Chinoiserie», cc. 77-82.
 Ejemplo musical 16. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Chinoiserie», ms. XXXVIII A1-3r, cc. 18-28.
 Ejemplo musical 17. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Les Colombes», comienzo de la primera parte, cc. 1-5.
 Ejemplo musical 18. Manuel de Falla, *Trois mélodies*, «Les colombes», interludio pianístico, cc. 14-17.
 Ejemplo musical 19. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Les colombes», acompañamiento pianístico, cc. 28-31.

- Ejemplo musical 20. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidille», cc. 1-2.
- Ejemplo musical 21. Judith Gautier. *Les Musiques bizarres*, p. 31.
- Ejemplo musical 22. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, extracto del ms. XXXVIII A3-4v.
- Ejemplo musical 23. Manuel de Falla, *Trois mélodies*, «Chinoiserie», cc. 49-57.
- Ejemplo musical 24. Judith Gautier. *Les Musiques bizarres*, detalle del comienzo de «Danse Javanaise», p. 31.
- Ejemplo musical 25. Judith Gautier, *Les Musiques bizarres*, detalle del fascículo de «La musique chinoise», p. 23.
- Ejemplo musical 26. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, detalle del ms. XXXVIII A3-3v.
- Ejemplo musical 27. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, detalle del ms. XXXVIII A3-3v.
- Ejemplo musical 28. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, detalle del ms. XXXVIII A3-3v.
- Ejemplo musical 29. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidille», cc. 1-2.
- Ejemplo musical 30. Manuel de Falla, *Trois Mélodies*, «Séguidille», ms. A4-5r.

Capítulo III

- Ejemplo musical 1a. Manuel de Falla, manuscrito XL A2, p. 1, *Siete canciones populares españolas*, «Polo».
- Ejemplo musical 1b. Eduardo Ocón, *Cantos españoles*, «Polo gitano o flamenco», cc. 48-53.
- Ejemplo musical 2. Manuel de Falla, manuscrito XL A2, p. 8r, *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana» con texto diferente al definitivo.
- Ejemplo musical 3a. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Nana», esquema melódico realizado por Pedro González Casado.
- Ejemplo musical 3b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Nana» cc. 1-4.
- Ejemplo musical 4. José Inzenga, *Ecos de España*, «El paño», cc. 1-4.
- Ejemplo musical 5a. José Inzenga, *Ecos de España*, «El paño», cc. 20-23.
- Ejemplo musical 5b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «El paño moruno», cc. 1-4.
- Ejemplo musical 6. Manuel de Falla, manuscrito XL A2, p. 1, *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana».
- Ejemplo musical 7. Manuel de Falla, manuscrito XL A3, p. 1, *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana».
- Ejemplo musical 8. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», cc. 1-7.
- Ejemplo musical 9. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Asturiana», cc. 1-2.
- Ejemplo musical 10a. José Hurtado, *100 cantos populares asturianos*, nº 96, cc. 1-5.
- Ejemplo musical 10b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Asturiana», cc. 16-18.
- Ejemplo musical 11a. José Inzenga, *Ecos de España*, «La jota aragonesa», cc. 101-104.
- Ejemplo musical 11b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Jota», cc. 1-3.
- Ejemplo musical 12a. Inzenga, *Ecos de España*, «Canto de Granada», cc. 1-2.
- Ejemplo musical 12b. Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Canción», cc. 1-2.
- Ejemplo musical 13a. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Polo», cc. 25-26.
- Ejemplo musical 13b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Polo», cc. 33-34.
- Ejemplo musical 14. Eduardo Ocón. «Polo gitano o flamenco», *Cantos españoles...*, guitarra, voz y piano, p. 94.
- Ejemplo musical 15. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Polo», cc. 25-26
- Ejemplo musical 16. Melodía de «El paño moruno» de Falla y «El paño» de Inzenga.

Ejemplo musical 17a. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Jota», diseño de introducción 1, cc. 1-3.

Ejemplo musical 17b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Jota», diseño de introducción 2, cc. 19-20.

Ejemplo musical 18. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Asturiana», cc. 12-18.

Ejemplo musical 19. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «El paño moruno», acompañamiento pianístico, c. 20.

Ejemplo musical 20a. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», cc. 7-9.

Ejemplo musical 20b. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Seguidilla murciana», c. 26

Ejemplo musical 21. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Canción», cc. 9-12.

Ejemplo musical 22. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «El paño moruno», cc. 30-37.

Ejemplo musical 23. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «El paño moruno», cc. 16-23.

Ejemplo musical 24. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Jota», cc. 33-42.

Ejemplo musical 25. Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Jota», cc. 92-97.

Capítulo IV

Ejemplo musical 1. Manuel de Falla, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, cc. 2-10, línea vocal.

Ejemplo musical 2. Manuel de Falla, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, cc. 11-19, línea vocal.

Ejemplo musical 3. Manuel de Falla, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, cc. 2-10, línea vocal.

Ejemplo musical 4. Manuel de Falla, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, cc. 11-19. Línea vocal.

Ejemplo musical 5. Manuel de Falla, *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*, cc 1-3.

Ejemplo musical 6. Perfiles melódicos del borrador manuscrito XLVII A2.

Ejemplo musical 7. Manuel de Falla. *El pan de Ronda que sabe a verdad*, línea vocal, parte A.

Ejemplo musical 8. Manuel de Falla, *El pan de Ronda que sabe a verdad*, cc. 1-2.

Ejemplo musical 9. Manuel de Falla, *El pan de Ronda que sabe a verdad*, cc. 5-6.

Ejemplo musical 10. Manuel de Falla, *El pan de Ronda que sabe a verdad*, cc. 9-10.

Capítulo V

Ejemplo musical 1. Manuel de Falla, *Soneto a Córdoba*, cc. 3-6

Ejemplo musical 2. Manuel de Falla, *Soneto a Córdoba*, cc. 50-56.

Ejemplo musical 3. Manuel de Falla, *Soneto a Córdoba*, cc. 18-19.

Ejemplo musical 4. *Soneto a Córdoba*, fragmento del ms. LXXII A8, p. 1.

TABLAS

Capítulo I

- Tabla 1. Esquema formal de *Preludios*
- Tabla 2. Esquema formal de *Rima*
- Tabla 3. Esquema formal de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*
- Tabla 4. Esquema formal de *Tus ojillos negros*
- Tabla 5. Esquemas formales de las canciones de juventud.
- Tabla 6. Análisis formal y armónico de *Preludios*.
- Tabla 7. Análisis formal y armónico de *Rima*.
- Tabla 8. Análisis formal y armónico de *¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!*
- Tabla 9. Análisis formal y armónico de *Tus ojillos negros*.

Capítulo II

- Tabla 1. Conciertos anteriores a 1910 en los que Falla interpreta o escucha obras de Debussy.
- Tabla 2. Ejemplos de obras creadas por compositores franceses sobre textos de Théophile Gautier.
- Tabla 3. Propuesta de análisis formal de «Les Colombes».
- Tabla 4. Propuesta de análisis formal de «Chinoiserie».
- Tabla 5. Propuesta de análisis formal de «Séguidille».
- Tabla 6. Descripción de los manuscritos de *Trois mélodies*. XXXVIII.
- Tabla 7. Reproducción de las anotaciones realizadas por Falla. Judith Gauthier, *Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900*. AMF, R. 1455.

Capítulo III

- Tabla 1. Comparación de las atribuciones melódicas de cada canción realizada por los estudiosos Manuel García Matos, Josep Crivillé i Bargalló y Michael Christoforidis.
- Tabla 2. Fuentes musicales y textuales de las *Siete canciones populares españolas*.
- Tabla 3. Descripción del manuscrito XL A2.
- Tabla 4. Evolución de la «Seguidilla murciana» en los manuscritos XL.
- Tabla 5. Comparación de la distribución textual de Inzenga y Falla.
- Tabla 6. Esquema formal de «El paño moruno». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.
- Tabla 7. Esquema formal de «Seguidilla murciana». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.
- Tabla 8. Esquema formal de «Asturiana». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.
- Tabla 9. Esquema formal de «Jota». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.
- Tabla 10. Esquema de «Nana». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.
- Tabla 11. Esquema de «Canción». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.
- Tabla 12. Esquema del «Polo». Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas*.
- Tabla 13. Conciertos en los que Falla interpreta las *Siete canciones* entre 1915 y 1918.

Tabla 14. Medidas temporales de los registros sonoros de las *Siete canciones*. Manuel de Falla y María Barrientos.

Tabla 15. Comparación de las medidas metronómicas de la partitura editada y resultantes de los registros sonoros realizados por Manuel de Falla y María Barrientos.

Tabla 16. Comparación de las medidas metronómicas de los registros sonoros de Manuel de Falla y María Barrientos y otros elegidos al azar.

Capítulo IV

Tabla 1. Estructura formal y distribución textual de *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*.

Tabla 2. Esquema armónico de la primera parte de *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*.

Tabla 3. Estructura formal y distribución textual de *El pan de Ronda que sabe a verdad*.

Capítulo V

Tabla 1. Esquema formal de el *Soneto a Córdoba*